
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Georg Brandes

Aesthetische Studien.

Uebersetzt

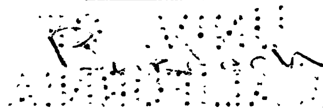
von

Alfred Forster.

Charlottenburg.
Verlag von H. Barsdorf
1900.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	IV
Der Begriff: das tragische Schicksal	1
Zwei Kapitel aus der Theorie des Komischen . . .	52



An

Julius Lange.

Freund! In diesem Jahre sind es gerade 20 Jahre geworden, daß ich Dir dies alte Buch widmete. Nimm heute dasselbe von neuem entgegen als ein geringes Zeugnis von Gefühlen, denen die Zeit keinerlei Abbruch gethan hat.

G. B.

Vorwort.

Man kreuzte einen Hof und dessen Rinnstein in einem alten Hause am Noerrewall, stieg die Hintertreppe hinauf und klopfte an die Thüre eines bescheidenen Zimmers, wenn man im Jahre 1861 denjenigen von allen dänischen Studenten aufsuchte, in dessen Gesellschaft man das größte Vergnügen fand. Er war gesund und stark, schmuck und breitschulterig und ganz und gar nicht spießbürgerlich, außerdem sanft und reizbar, er besaß große Klugheit und weniger Leselust, war in der Regel bei gutem Humor, hatte manche Einfälle, eine wohlthuende Ruhe in seinem Wesen und besaß jenes Merkmal der Ueberlegenheit, daß er stets seine Bekannten dazu bekam, sich für das zu interessieren, was ihn gerade im Moment beschäftigte.

Unter vielen, die zu ihm kamen, befand sich auch ein bedeutend jüngerer Student, ihm von Grund aus unähnlich, der ihn bereits einige Jahre gekannt hatte und trotz der Verschiedenheit seines Wesens von dem jenes bald sein vertrauter Freund geworden war. Der Aeltere war Philolog, der Jüngere Jurist; keiner von ihnen besaß irgend welche Gelehrsamkeit in seinem Fach, beide beschäftigten sich am liebsten und häufigsten mit der Kunst in allen ihren Formen.

Ihr Zusammenleben war ein sehr arbeitsames; sie waren einigermaßen tüchtig im Griechischen und Lateinischen. Sie lasen Aristoteles und Ovid, Sophokles und Plautus gemeinsam; aber diese gemeinsame Arbeit war für den Jüngeren eigentlich nur ein Vorwand, um die Gesellschaft des Anderen zu genießen. Denn niemals war der Umgang mit irgend einem Kameraden so befruchtend für ihn gewesen. Er stand im Alter von 18—19 Jahren, wo der Geist so empfänglich und alle Eindrücke so tief sind, und fand bei dem älteren Kameraden

lauter Eigenschaften, die er entbehrte, lauter Kenntnisse, die ihm mangelten, und hatte bei diesem jugendlichen Verkehr das seltene und glückliche Gefühl, daß keine Stunde, die er mit dem Freunde verbrachte, keineswegs verloren war, selbst dann nicht, wenn ihn jener von einer Arbeit fortzog, die er nur widerstrebend verließ. Die Eindrücke des Anderen zu erfahren und seine eigenen Gedanken vor jenem zu entwickeln, ging dem Jüngeren über Alles.

Gewöhnlich ward die Lektüre durch den entsetzlichen Husten eines totkranken Handwerkers unterbrochen, der im Zimmer nebenan wohnte; aber man ließ sich nicht stören. An den Winterabenden wurden für wenige Schillinge beim Gewürzhändler verschiedene Delikatessen zum Butterbrot gekauft. Alle Getränke, die man auftreiben konnte, wurden im Kachelofen gewärmt und wenn man satt und warm war, dann wurden die Bilder hervorgenommen.

Welches Entzücken! Vielleicht haben nur wenige Reisende, die noch in jungen Jahren das Glück hatten, Rom zu sehen, einen so starken Kunstgenuß erlebt, wie ihn die beiden jungen Männer in jenem Hinterhause auf dem Noerrewall empfanden. Die Photopraphie war damals eben erfunden worden und große Photographien von den architektonischen Denkmälern aller Länder, sowie von den Kunstschätzen Italiens wurden damals zuerst über Europa verbreitet. Jede einzelne Photographie, die nach Kopenhagen gekommen, bildete ein Ereignis. Jetzt konnte man für wenig Geld „Die Schule von Athen“ an seiner Wand haben, brauchte sie nicht in der Kupferstichsammlung zu suchen. Das war ein glücklicher Tag, als man sich auf dem Noerrewall zum erstenmal in die Deckengemälde von Maria del Popolo, in jene entzückenden Planetenfiguren und Engel vertiefte. Raffael ward damals der erste Halbgott dieser jungen Kunstliebhaber, Michel Angelo der zweite, der bald für den jüngeren jenen überstrahlte.

Jene ganze Kunst, die sie bis dahin verehrt hatten, die großen Holländer und Belgier, die sie in der königlichen Galerie und in der Moltkeschen Gemäldesammlung studiert hatten, die Antike, die sie durch Abgüsse kannten, Thorwaldsen,

den sie bis in die kleinsten Einzelheiten durchforscht hatten — Alles ward durch die Menge vorzüglicher Kunstwerke, die sie in kurzer Zeit vermittelst verschiedenartiger Reproduktion kennen lernten, in eine ganz neue Beleuchtung gestellt. Fleißig wurde die Kupferstichsammlung besucht, Raffael durch Marc Anton, Rembrandt durch seine Radierungen studiert. Für den Jüngeren, der zumeist in der Welt der Bücher gelebt hatte, hatte diese Zeit die unermeßliche Bedeutung, daß sich ihm die sichtbare Welt erschloß.

Und nicht nur diese. Er hatte überhaupt das angenehme Gefühl, sich von Tag zu Tag mit reißender Schnelligkeit zu entwickeln. Jeder Tag brachte neuen Gewinn, neue Eindrücke und Einfälle; er fühlte sich gleichsam wachsen. Auf den langen Spaziergängen, welche die Freunde an Sommerabenden um die Bastionen des Amagerwalls machten, und im Winter auf der Schlittenbahn nach Ordrup und zurück, wurde jedes Naturschauspiel mit Innigkeit aufgenommen, und jegliches geistige Phänomen, das beiden bekannt war, nach allen Richtungen hin untersucht.

An einem Frühjahrsnachmittage gingen sie aus der Stadt, verbrachten die ganze Nacht wandernd und sich unterhaltend im Tiergarten, und sahen in Soelleroed, wo die Nebel über das Meer tanzten, weiß und dicht wie rollende Wolken, die Sonne feuerrot sich über den Horizont erheben. Sie starrten in diese hinein, bis ihre Strahlen zu blenden begannen, so daß sich dunkle Flecken vor ihren Augen bildeten, drehten sich dann um und sahen ihre Schatten in unglaublicher Länge hinter sich, während sich das Licht schmal und strahlend auf der Erde hinschlich. So lagen dann Feld und Wald im jungen Tageslicht da.

Solch junges Tageslicht breitete sich in ihrer Seele aus. Aber es war der Aeltere, welcher zumeist den Weg bahnte. Seine Gesichtspunkte waren stets lehrreich, selbst wenn sie toll waren. Seine Gedanken waren stets erweckend, selbst wenn sie halb wahr, halb falsch waren. Er zwang den Jüngeren, sich über alle Eindrücke Rede zu stehen und sich selbst zu finden.

Was beide von dänischer und fremder Litteratur kannten, wurde unaufhörlich bei ihren Gesprächen durchsprochen. Zuweilen gingen sie ganz gründlich zu Werke; um recht in den Geist der antiken Tragödie einzudringen, studierten sie z. B. mit drei, vier Kameraden den „Philoktetes“ des Sophokles in griechischer Sprache ein, hielten mehrere Monate lang Proben und spielten dann eines Abends mit Ernst und Andacht dies alte Drama ohne einen einzigen Zuschauer einzuladen. Der Aeltere war Philoktetes und spielte vorzüglich, der Jüngere Neoptolemos und spielte nur dürftig, aber gleichwohl war er nicht nur an jenem Abend, sondern bei den letzten Proben, als die Lampe schwach von einem hohen Regal herableuchtete, so tief von der Illusion umfangen, daß es Augenblicke gab, da er sich förmlich auf Lemnos' Strand versetzt glaubte.*)

In den folgenden Jahren begann unter den fortgeschrittensten jungen Leuten jener Zeit sich ein immer klareres Bewußtsein darüber zu entwickeln, daß sich die dänische Litteratur der ersten Hälfte des Jahrhunderts überlebt habe. Die Jugend zog ganz gewiß noch leidenschaftliche Nahrung aus derselben, nahm sie in sich auf und verarbeitete sie in ihren Gedanken auf alle Art und Weise, aber sie spähte sehnsüchtig nach etwas Neuem aus. Es fehlte nicht an Pietät. Mit Dankbarkeit wurden selbst späte Werke von Paludan-Müller oder Henrik Hertz aufgenommen. Aber man freute sich doch mehr über Richardts erste Verse („Smaadigte“), weil es einer vom jüngeren Geschlechte war, der hier seine Stimme hören ließ, und man durchforschte Henrik Ibsens in Dänemark noch ganz unbekannte erste Schauspiele, um in ihnen seinen Durst nach einem neuen Inhalt und nach neuen Formen gelöscht zu bekommen.

Und fühlte man sich von den neuerschienenen Büchern unbefriedigt oder getäuscht, so suchte man von neuem in Gesprächen seine Forderungen an die Produktion seiner Zeit zu klären, man prüfte sorgfältig die bereits hervorgetretenen

*) Vgl. die ausführliche Schilderung dieser Aufführung in Brandes „Julius Lange“ S. 20 ff. (Leipzig 1899 Verlag von H. Barsdorf.)

Persönlichkeiten und Werke, und hoffte, wohl auch selbst einmal sein Scherflein oder sein Schwert in die Wagschale werfen zu können, wenn es erst dazukäme, daß die streitenden Mächte des Zeitalters einander die Wage zu halten versuchten.

Die beiden vorgenannten Freunde fochten manchen Streit mit einander aus. Sie führten trotz ihres guten Einvernehmens einen heftigen Krieg gegen ihre gegenseitigen Vorurteile, strebten, jeder auf seine Weise, sich eine Lebensanschauung zu bilden, welche die Probe bestehen könnte, mußten aber, wie die Jugend stets, sich vorwärtstappen.*)

Ohne ihr Zusammenleben und ihre Gespräche wäre das vorliegende Buch nicht das geworden, was es ist. Es ist zugleich eine Frucht einsamer Erwägungen und jenes Zusammen lebens. Die Intelligenz, welche darin steckt, ist jung und oft naiv. Aber die Begrenzung, von welcher das Buch zeugt, kann keinen Schaden verursachen, nachdem sie längst von dem Verfasser selbst durchbrochen ist. Er glaubt nicht mehr an die Ethik, von deren Gültigkeit er im Jahre 1863 so überzeugt war. Im Wesentlichen ist er jedoch den Sympathien und der Empfindungsweise seiner Jugend treu geblieben. Würde er auch manches, was darin steht, heute nicht mehr genau so ausdrücken, so hat er doch demselben das Gepräge seiner Denkweise aus früher Jugend weder rauben können noch wollen.

G. B.

*) In seinem prächtigen Buche „Julius Lange. Ein Buch der Freundschaft" hat G. Brandes ausführlich seinen persönlichen und geistigen Verkehr mit seinem Freunde Julius Lange geschildert und darin wertvolle Beiträge zu seinem eigenen Werde- und Bildungsgange geliefert. Es ist, wie die Kritik sagt, eins der interessantesten Bücher, welches seit langem auf dem Markt erschienen ist. Im Uebrigen verweise ich auf dessen Ankündigung am Schlusse dieses Buches.

Anm. d. Uebs.

Der Begriff: das tragische Schicksal.

(Bruchstück aus einer mit der goldenen Medaille der Universität preisgekrönten Abhandlung: „Ueber die Schicksals-Idee in der antiken Tragödie.“)

(1863.)

Inhalt.

Einleitung.
§ 1. Die tragische Schuld metaphysisch aufgefaßt. Der hierzu entsprechende Schicksalsbegriff.
a. Motivierung.
b. Die verschiedenen Formen dieser Auffassung.
α. Das Schicksal als Fatum.
β. Das Schicksal als Wirkung.
γ. Das Schicksal als Weltgesetz, der Schuld als metaphysisch entsprechend.
c. Die Unhaltbarkeit dieser Auffassung.
§ 2. Die tragische Schuld ethisch aufgefaßt. Der hierzu entsprechende Schicksalsbegriff.
a. Motivierung.
b. Die verschiedenen Formen dieser Auffassung.
α. Die unmittelbare Auffassung der Schuld als ethisch.
β. Die Schuld als eine in Wirklichkeit ethische aufgefaßt.
γ. Die Schuld als eine mechanische Verbindung der metaphysischen und ethischen Schuld aufgefaßt.
c. Die Unhaltbarkeit dieser Auffassung.
§ 3. Die tragische Schuld als eine ethisch-metaphysische oder ästhetische Schuld aufgefaßt. Der hierzu entsprechende Schicksalsbegriff.
a. Motivierung.
b. Charakteristik dieser Auffassung.
c. Rechtfertigung der dargestellten Theorie.

Das tragische Schicksal.

Einleitung.

Was ist das Tragische? Es ist eine der Formen für das Schmerzliche, insoweit es innerhalb des Kreises des nicht nur ästhetisch Zulässigen, sondern auch des ästhetisch Ansprechenden fällt. Das Unästhetisch-Schmerzliche — das Häßlich-Schmerzliche — kann wohl als etwas Vorübergehendes, der Disharmonie untergeordnet, zulässig sein, aber an und für sich ist es nicht ansprechend. Aesthetisch ansprechend wird das Schmerzliche erst, wenn es zu gleicher Zeit schmerzt und unbedingt gefällt, also als etwas Erhabenes, Rührendes, Ergreifendes, Imponierendes u. s. w.

Das Tragische ist nun eine dieser Erscheinungsformen, in welchen das Schmerzliche unbedingt Gefallen erregt. Die Wirkung des Tragischen auf den Geist ist eine begeisternde und erhebende, infolgedessen gehört auch das Tragische zu jener Gruppe von Begriffen, welche das Geistig-Erhebende zum Ausdruck bringen will. Es ist mithin das Tragische eine Abart des Mächtigen, des Großen. Hinsichtlich seines Stoffes gehört es zum ästhetisch-neutralen Gebiete des Schmerzlichen, hinsichtlich seiner Form zum ästhetischen Gebiete des Großartigen.*)

Was ist also das Tragische? Es ist eine Abart des Erhabenen, des Großartigen, und dennoch liegt die wahre Sphäre des Tragischen gerade im Leiden, Kampf und Untergang bedeutender Persönlichkeiten. Ist nun das Tragische dessenungeachtet selbst eine Form von Größe, so muß das

*) Es ist Köstlin nicht geglückt, diesen Satz umzustoßen. Siehe die Schwäche seiner Argumentation in seiner „Ästhetik“ Bd. 1. p. 237.

Große seinen eigenen Fall überleben; der Untergang eines großen Menschen muß an und für sich groß sein, um den Eindruck eines tragischen zu erwecken. Das Tragische entwickelt sich mithin zu jener Größe, die sich in der Qual, dem Kampf, der Niederlage und dem Tode eines hervorragenden Wesens offenbart.

Doch nicht jegliche Art von schmerzlichem Streit, in welchen das Große und Eigenartige gerät, ist erhabener Natur, z. B. der zufällige Untergang irgend einer großen Kraft. Wenn bedeutende Persönlichkeiten, große Geister, ungewöhnliche oder heldenmütige Wesen durch Krankheit, ein zufälliges, bedeutungsloses Unglück, geknickt oder dahingerafft werden, so erscheint die Weltordnung, welche ein derartiges Individuum überlebt, weder als groß noch erhaben, sondern als dumm, roh oder grausam. Damit die Weltordnung als erhaben und mächtig betrachtet werden kann, wenn die mächtige und ungewöhnliche Persönlichkeit zu Grunde geht, dafür sind zwei anscheinend einander widerstreitende Bedingungen erforderlich, einmal, daß der große Mensch seinen Untergang verschuldet hat, denn sonst nimmt sich die Weltordnung nicht imponierend genug aus, dann, daß er ihn trotzdessen nicht verschuldet hat, denn sonst würde dieser Mensch wieder nicht als groß erscheinen. In diesem Widerspruche liegen gewissermaßen in nuce alle Probleme, die sich auf das tragische Schicksal beziehen.

Die Frage nach dem tragischen Schicksal ist daher zugleich auch die Frage nach der tragischen Schuld. Setzen wir nun die Begriffe über Schicksal und Schuld mit einander in Verbindung, so sehen wir leicht, daß, wenn man die Sache im Allgemeinen und Groben betrachtet, nur drei wesentlich von einander verschiedene Auffassungen möglich sind, innerhalb deren wiederum mannigfaltige Abstufungen vorhanden sein können: man kann es als das wahre tragische Verhältnis zwischen dem Schicksal des erhabenen Individuums und seiner Schuld ansehen, daß es hierin für unschuldig, schuldig oder schuldig-nicht-schuldig erkannt wird. Jeder dieser verschiedenen Auffassungen der Schuld entspricht eine ver-

schiedene Auffassung vom Begriffe des Schicksals, denn die tragische Schuld und das tragische Schicksal gleichen den beiden Schalen einer Goldwage: wird nur ein wenig mehr Gewicht auf die eine gelegt, so geht die andere sofort in die Höhe; ein je größeres ethisches Gewicht die Schuld bekommt, ein umso geringeres liegt auf dem Schicksal, und umgekehrt, je schwerer das Schicksal und das hierdurch verursachte Los als selbständige Macht wiegt, umso weniger kann man auf der anderen Seite auf einen Ausgleich zwischen Schicksal und Schuld hoffen.

---

§ 1.

Die metaphysische Auffassung der tragischen Schuld. Der dieser entsprechende tragische Schicksalsbegriff.

a. Die Erläuterung dieser Auffassung.

Damit die folgende Entwickelung nicht als überflüssig, und das Polemische darin als ein Kampf gegen Windmühlen erscheint, ist es nötig, mit einigen Worten zu zeigen, was für diese Auffassung spricht, wie dieselbe entstehen kann, und daß sie entstanden ist. Vor allem ist daran zu erinnern, daß eine Anschauung nicht dadurch umgestürzt wird, daß nicht alle oder doch nur verhältnismäßig wenige von denjenigen Vorkommnissen, welche gewöhnlich tragische genannt werden, unter diesen Begriff des wahrhaft Tragischen fallen. Damit soll jedoch nicht geleugnet werden, daß die Engherzigkeit einer Lehre zu einem Verdacht gegen ihre Richtigkeit berechtigt; aber, da es wenig wahrscheinlich ist, daß Alles, was unter ihrem Namen segelt, diesen auch mit Recht tragen könnte, so kann eine sichere Grenze unmöglich gezogen werden.

Das Charakteristische für diese Theorie ist, daß sie keine (ethische) Schuld an dem tragischen Subjekt erkennen will. Werfen wir einen Blick auf die dramatische Litteratur, so ist es verständlich, daß sie dort zur Genüge Stützpunkte finden

könnte. Sie kann nicht nur durch eine Anzahl der berühmtesten Tragödien gerechtfertigt erscheinen, sondern auch die Poesie einer ganzen Kunstschule ist von dem Geist durchdrungen, welcher aus ihr spricht. Die romantische Schule machte, wie man gesagt hat, die Poesie zu einem Narcissus, der, in sich selbst verliebt, stets sein eignes Bild betrachtete. Ihre Helden sind im allgemeinen nicht direkt poetische Gestalten, aber dichterische Naturen, weil ihre Kunst eine Poesie über Poesie ist.

Und selbst, wenn dies nicht der Fall ist, selbst, wenn es eine Poesie des Lebens, nicht eine der Kunst ist, die verherrlicht wird, so ist die Romantik doch in ihrem Wesen polemisch, sie verliert gegenüber den Betrachtungen des Verstandes das Gleichgewicht und befindet sich stets auf einem Kreuzzuge wider die im Verhältnis zu den Gottheiten der Poesie Ungläubigen. Sie setzt bei diesen ihre ganze Ironie zu, sodaß sie rein gar nichts für ihre Helden übrig behält, und umgekehrt geht ihr ganzes Pathos in der Individualität des Helden auf, welche mit derjenigen des Dichters identisch ist, sodaß rein gar nichts zurückbleibt als ein eigentümliches — in dem Gedichte unausgesprochenes, definitives Pathos. Ich will hier, um nur Meisterwerke zu nennen, welche für die Richtigkeit dieser Theorie zu sprechen scheinen, an Oehlenschlägers „Correggio", dann an seine Liebestragödien „Axel und Walburg", „Hagbarth und Signe", endlich an die zahlreichen Märtyrerdramen, z. B. an Corneilles „Polyeucte", Calderons „Der standhafte Prinz" und „Der wunderthätige Magus", sowie an die Situation Jennaros in Gozzis: „Der Rabe" erinnern.

Hat man sich nun überzeugt, daß es der Theorie nicht an derartigen, sogar ausgezeichneten poetischen Werken fehlen würde, auf welche sie entweder ohne Zwang oder doch durch einen fast unmerklichen Druck passen würde, als wäre sie angegossen, so tritt die Frage nach den Beweggründen ihrer Bildung hervor. Diese können verschiedene gewesen sein. Aus Furcht, hierbei weitschweifig zu werden, will ich nur auf das hinweisen, was Schiller, der übrigens nicht (theoretisch) dieser

Lehre huldigte, in seiner Abhandlung „Ueber die tragische Kunst“ dafür angeführt hat, daß das Mitleid abgeschwächt werde, wenn der Held selbst an seinem Unglück schuld sei, daß es daher lieber durch die Macht der Umstände herbeigeführt werden müsse. Ebenso will ich nur daran erinnern, wie die der Poesie der Romantiker entsprechende kritische Richtung geneigt war, den Kampf im Tragischen als einen Kampf zwischen Poesie und Prosa aufzufassen, eine Anschauung, welche ihren Ausdruck in Weißes Aesthetik durch die Theorie fand, daß uns das Tragische nicht das Weltschicksal, sondern vielmehr das Schicksal des Schönen, das eigene Schicksal der Poesie, vor Augen führe und z. B. von Schlegel, Horn und Mrs. Jameson auf Shakespeares „Romeo und Julie“ — um ein Dichterwerk zu nennen, welches zum Gegenstand der verschiedenartigsten Auffassungen gemacht worden ist — angewendet werde.*)

In Bezug auf die antike Tragödie wird diese Anschauung von Gruppe vertreten, der, wie er meint, hierzu nicht auf dem Wege der Spekulation, sondern auf jenem der Induktion in seinem in mehr als einer Hinsicht tüchtigen Werke „Ariadne“ gekommen sei. Es würde endlich leicht zu verstehen sein, wenn sich diese Anschauung auch heutzutage aus einer philosophischen Bestrebung unserer Zeit (vergl. die Kierkegaardschen Pseudonyme) heraus geltend machen wollte, welche mit großer Energie zwischen dem Ästhetischen und Ethisch-Religiösen unterscheidet und die Poesie in die Regionen der Unmittelbarkeit verweist. Der asketische Moralphilosoph könnte hervorheben, daß ein Versetzen in die Phantasiesphäre jeden ethischen Maßstab unanwendbar mache, da das Pathos des Helden stets ein rein unmittelbares sei und die Poesie überhaupt niemals irgendein höheres Pathos als dieses darstellen könne. Wenn sie dies nicht kann, wenn das Pathos der Poesie nur ästhetisch ist, vom Helden Mord, Selbstmord, überhaupt „Unbekümmertsein um sich selbst“ fordern kann, während die Ethik mit „Bekümmertsein“ beginnt, muß es sinnlos erscheinen, wenn

*) Vergl. auch Solger, Aesthetik p. 172—174.

der Dichter am Schluß an den Helden den ethischen Maßstab legen wollte, der in der Poesie nichts zu schaffen und keine Gültigkeit hat.

Die Kierkegaardschen Pseudonyme erblicken im tragischen Untergange des Helden nur das notwendige Schicksal des unmittelbar Begeisterten in einer prosaischen Welt. Sie gehen deshalb nicht des Schönheitseindruckes im Tragischen verlustig, kein bitteres Gefühl tritt an Stelle des erhebenden, welches alles Erhabene hervorruft. Denn sie erblicken in dem Resultat nicht einfach einen Untergang der Poesie, sondern sie verstehen diesen in tieferem Sinne als ein gewissermaßen gewaltsames Aufgehen der Poesie in dem Ethisch-Religiösen, d. h. am Schluß einer jeglichen Tragödie verurteilt die Poesie ihren eigenen Standpunkt von einem anderen und höheren, welchen sie in dem Dichterwerk selbst ignorieren mußte, weil sie diesen nicht darzustellen vermochte. Diese Auffassung ist früher bereits bei Weiße angedeutet, welcher behauptet, daß irgend etwas Positives, welches außerhalb der ganzen Sphäre der Poesie liegt, für den Untergang des Schönen und Großen trösten soll.

b. Die verschiedenen Formen dieser Auffassung.

α) Das Schicksal als Fatum. In diesem Sinne aufgefaßt, entsteht das wahrhaft Tragische erst, wenn das Schicksal, welches den Helden trifft, nicht nur unverschuldet, sondern auch nicht durch ihn hervorgerufen ist. Hier giebt es absolut keine Verbindung zwischen Handlung und Leiden. Das Schicksal ist die unbedingte, d. h. vernunftlose Notwendigkeit, das Zufällig-Notwendige. In diesem Falle wird das Schicksal entweder als vorherbestimmt oder als ein unabwendbares Produkt der Vergangenheit aufgefaßt. Bekenner dieser Lehre erblicken das wahrhaft Tragische in Sophokles' „König Oedipus“ [oder in Ibsens „Gespenster“].

β) Das Schicksal als Wirkung. Während es im vorhergehenden Standpunkte kein Verhältnis zwischen Handlung und Leiden gab, soll jetzt das Tragische darauf beruhen, daß zwischen diesen ein (jedoch rein logisches) Kausalitätsverhältnis

existiert. Diese Auffassung trägt die berühmten Worte des Aeschylos: Wer handelt, muß leiden. Das liegt nun einmal in der Natur der Dinge, kann weder geändert noch abgewendet werden; aber daß es so sicher und gegeben ist, darin besteht eben das Tragische. Die Anhänger dieser Lehre erblicken das wahrhaft Tragische in Shakesspeares „Romeo und Julie", oder in Oehlenschlägers „Tordenskjold".

γ) Das Schicksal als Weltgesetz. Auf dieser Anschauung beruhen die beiden vorhergegangenen. Auf diesem Standpunkte hat die frühere, rein metaphysische Betrachtung eine ethische Färbung erhalten, indem das Schicksal als verschuldet aufgefaßt wird; jedoch ist dies Ethische nicht ernst gemeint; denn die Schuld selbst, von der hier die Rede ist, ist eine metaphysische.

Was versteht man unter einer metaphysischen unpersönlichen Schuld? Ist dieser Ausdruck nicht sinnlos? Nein; aber ganz bestimmt erweitert die Zusatzbezeichnung metaphysisch den Schuldbegriff derartig, daß derselbe, weit davon entfernt, besonders tragisch oder doch besonders menschlich zu sein, dahingelangt, alles Existierende zu umfassen. Denn die Schuld als metaphysische ist, soweit das Existierende in Betracht kommt, überhaupt, eben zu existieren, insoweit ein Mensch in Betracht kommt, eben Mensch zu sein, und das Tragische ist dann: Mensch zu sein, geboren zu sein, das Allumfassende, das Leben und deshalb des Todes schuldig zu sein, so wie es oftmals bei Shakespeare oder in den alten Volksliedern (z. B. bei Sv. Grundtvig II 538) scherzend heißt: Du bist unserem Herrgott einen Tod schuldig, oder wie es mit tragischem Pathos bei Sophokles lautet:

*Μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον.**)

Im gleichen Sinne äußert sich Schopenhauer, indem er sagt: Ein jeder thut das Leben ab, wie einen Frohndienst, welchen er schuldig war. Wer hat diese Schuld kontrahiert? — Sein Erzeuger im Genuß der Wollust. Also dafür, daß der

---

*) Nicht geboren zu sein ist wertvoller denn jedes Ding.

Eine diese genossen hat, muß der andere leben, leiden und sterben. Das Leben eines Menschen mit seiner endlosen Mühe, Not und Leiden, ist anzusehen als die Erklärung und Paraphrase des Zeugungsaktes, d. i. der entschiedenen Bejahung des Willens zum Leben: zu derselben gehört auch noch, daß er der Natur einen Tod schuldig ist, und er denkt mit Beklemmung an diese Schuld .... Zeugt dies nicht davon, daß unser Dasein eine Verschuldung enthält?" Im selben Geiste endlich schrieb Calderon: „El delito mayor del hombre es haber nacido".*)

In diesem Sinne schuldet der tragische Held sein Leiden unbekannten Mächten und bezahlt durch sein Leiden jene Schuld, welche er mit allen anderen teilt, die aber nur, sobald sie von den Großen eingefordert wird, als tragische Schuld erscheint. Hier ist das Kierkegaardsche Wort am Platze, daß „das Tragische eigentlich darauf beruhe, daß ein unendlicher Geist in die Existenz hineingebannt sei". Man darf diese Betrachtung der Schuld als einer metaphysischen nicht mit der metaphysischen Betrachtung der Schuld verwechseln, welche im Komischen stattfindet. Eins ist es, eine Schuld, welche wirklich existiert, logisch (oder metaphysisch) als das Unlogische zu betrachten; ein anderes, das als das wahre Verhältnis im Tragischen anzusehen, daß das Subjekt für eine metaphysische, d. h. unwirkliche, unpersönliche Schuld leidet.

Einige Aesthetiker, welche wie Vischer das Tragische rein moralisch behandeln, werden doch dazu gezwungen, auch dieser Auffassung Raum zu geben, um nicht Tragödien wie „König Oedipus", deren Ruhm durch Jahrtausende feststeht, von der Klasse der wirklichen Tragödien ausschließen zu müssen. In der Gestalt, in welcher diese metaphysische Betrachtung als Moment innerhalb der ethischen vorkommt, hat sie jedoch eine von der dargestellten verschiedene Abstufung angenommen. Denn nicht das Leben, sondern die Größe ward als das Schuldmoment aufgefaßt: das Schicksal trifft mit Recht den Großen, weil das erhabene Subjekt bereits von seinem ersten Beginnen

*) Des Menschen größte Schuld ist, geboren zu sein.

ab dem absolut Erhabenen (der Weltordnung) seine Größe schuldig war. Im Wesentlichen verändert dies jedoch die Sache nicht.

c. Die Unhaltbarkeit dieser Auffassung.

Die hier skizzierte Betrachtung des Tragischen, konnte wie wir sehen, sobald man nach einer vernünftigen Motivierung sucht, sich nicht anders helfen, als den Begriff der Schuld herbeizurufen, wenn auch in stark veränderter Gestalt. Aber, indem diese Lehre das Wort Schuld nennt, weist sie im Grunde genommen bereits über ihre Grenzen hinaus; denn dort, wo man von einer Schuld spricht, befinden wir uns eigentlich schon auf ethischem Grund. Was dort von jener metaphysischen Schuld gesagt ward, daß sie nicht nur menschlich, sondern vielmehr allgemein sei, das zwingt uns gerade, diesen Begriff zu verlassen. Denn das Eigenartige bei der tragischen Schuld muß ja doch darin beruhen, daß sie rein menschlich ist, und als solche muß sie dann eine Handlungs-, eine Willensschuld sein. Und indem jene Auffassung den Schuldbegriff verwischte, machte sie notwendigerweise das Schicksal häßlich und ungerecht.

Die Theorie Weißes und der Romantiker leidet daran Schiffbruch, daß im Reiche der Schönheit das Schöne nicht zu Grunde gehen kann; dies würde nämlich häßlich sein, und der Schlußeindruck würde auf diese Weise einen absolut verstimmenden Eindruck hervorrufen. Trotz allem, was in Bezug auf das Erhebende beim Betrachten der Größe, welche der unschuldige Held nur bei seinem Untergange richtig entfalten kann, angeführt werden darf und angeführt ist (selbst noch bei Köstlin), bleibt doch stets eine unaufgelöste Disharmonie zurück.

Deshalb betrachtet man auch, wie angedeutet, den tragischen Ausgang wie eine Thronentsagung der Poesie zum Vorteil von etwas wesentlich Höherem: dem Ethisch-Religiösen. Selbst Solger hat etwas ähnliches gemeint, wenn er sagt: „Indem das gegenwärtige Leben durch Vernichtung gewissermaßen einen Riß bekommt, erscheint es durch diese Idee als etwas in seiner Reinheit Transscendentes oder Jenseitiges."

Soviel steht unbestreitbar fest, daß das Tragische ohne

diesen Trost, wie es hier verstanden ist, keine Wehmut ohne Bitterkeit wecken kann; aber das Unglück ist, daß, können wir auch einen derartigen Trost nicht entbehren, wir ihn dennoch keineswegs annehmen können. Soll das Mildernde darin liegen, daß mit dem Tode nicht Alles vorbei ist, so sind wir über das ästhetische Gebiet ganz hinausgekommen; denn diese Auffassung führt in ihrer Konsequenz zu der Annahme, daß ein Drama, worin alle guten Personen zu Grunde gingen und alle schlechten triumphierten, ästhetisch berechtigt wäre, da im jenseitigen Leben alles noch ein anderes Aussehen bekommen würde: ein so unbefriedigendes Resultat, daß sich diese Ansicht dadurch selbst gerichtet hat.

Eine ganz andere Sache ist es, daß im Drama nicht das Leiden, welches irgend eine Nebenperson trifft, als ein verschuldetes betrachtet werden kann. Zuweilen muß ein Unschuldiger leiden, damit die Gerechtigkeit um so empfindlicher die schuldige Hauptperson treffen kann. Debatten darüber, ob der Dichter sich in Bezug auf diese Nebenpersonen damit begnügt, auf das Tragische als ein „Weltgesetz“ hinzudeuten, oder ob er auf ein jenseitiges Leben hinweist, sind gegenstandslos. Ob ein Dichter wie Shakespeare in dieser Hinsicht pantheistisch oder christlich gesinnt war, ist in diesem Zusammenhang gleichgiltig. (Man denke an den Streit zwischen Ulrici und Vischer und Gervinus). Aber die Hauptsache ist, empfangen wir jenen Trost, daß das menschliche Leben nicht mit dem Tode zu Ende ist,, so sind wir aus dem Ästhetischen herausgekommen, verwerfen wir ihn jedoch, so geht uns die poetische Gerechtigkeit verloren. Hier ist die Klippe, woran die Theorie scheitert: die ungelöste Disharmonie im Eindruck des Zuschauers. Und führen wir diesen unmittelbaren Eindruck auf das Subjekt, auf jenen Mißlaut zurück, von dem er ein Echo ist, dann beruht dieser auf dem Mißverhältnis zwischen dem Geschick und der Schuld, zwischen der Hoheit der Weltordnung und jener des Individuums. Das Tragische giebt keinen reinen und vollen Eindruck von dem Erhabenen, weil die Weltordnung, sobald das Geschick die Schuld verschlingt, nicht erhaben, sondern ungerecht erscheint.

§ 2.

Die tragische Schuld in ethischem Sinne aufgefaßt. Der ihr entsprechende Schicksalsbegriff.

a. Motivierung dieser Auffassung.

Die Erkenntnis der Unhaltbarkeit der voraufgegangenen Theorie erklärt die nunmehrige. Soll das Geschick nicht ungerecht erscheinen, so muß es verdient sein. Aber verdient ist es nur, wenn der Held, indem er sein Geschick erleidet, seine Schuld büßt. Daß dies klar und unzweideutig ist, ist also das Erste, das Zweite dann, was willig eingeräumt wird, daß diese Schuld so genau mit Natur und Charakter des Helden zusammenhängt, daß er nicht anders handeln könnte, ohne aufzuhören, er selbst zu sein. Die Anhänger dieser Lehre haben die Losung, daß im Tragischen der Charakter sein Geschick schmiede, daß Charakter und Geschick eins seien. Viele große tragische Dichter scheinen sich zu derselben bekannt zu haben. Die Thatsache, daß weder der antike Schicksalsbegriff, noch überhaupt der Begriff des Schicksals als selbständige Macht nach dessen Entfernung aus dem religiösen Bewußtsein, sich niemals mehr in der modernen Tragödie vorfindet, mit Ausnahme einiger weniger Auswüchse, diese Thatsache spricht scheinbar dafür, daß hier das Schicksal aufgehört hat, die Voraussetzung der Handlung zu sein und nur als deren Resultat beibehalten ist.

Die Shakespeare'sche Tragödie ist als Blüte jener Kunst hervorgehoben worden, worin sich das wahrhaft Tragische entfaltet hat. Die Kritik der einzelnen Tragödien wechselte zwischen den Jahren 1830 und 1850 Geist und Ton. Es ist daher interessant, mit den verschiedenen romantischen Kritiken von „Romeo und Julia" jene drei zu vergleichen, welche von Rötscher, Ulrici und Gervinus geliefert wurden, von denen der letztere direkt gegen die Entwickelung der Idee des Dramas polemisiert, welche auf den in dem vorigen Paragraphen erläuterten Prinzipien begründet ist.

Daß nun diese Richtung nicht nur eine ethisierende, sondern, was damit zusammenhängt, eine in gewissem Sinne überwiegend realistische ist, erklärt sich aus jenem Widerwillen, welcher durch die vielen subtilen, teils auf Theaterkonvenienz, teils auf einem toten romantischen Ritual beruhenden Unterschiede entstehen mußte, die sich zwischen jenem Menschenideal, wie es auf dem Theater dargestellt wird, und demjenigen eingeschlichen haben, welches das eigene Gewissensideal des Zeitalters war.

Unter § 1 a machten wir auf die in mancher Hinsicht interessante und fruchtbare Frage über das Verhältnis zwischen der Moral, der Kunst und der Wirklichkeit und deshalb auch zwischen ihren Idealen, aufmerksam. Während nun die vorhergehende Auffassung einseitig den Unterschied zwischen dem Poetischen und dem Wirklichen betonte und, soweit sie nicht eine ethisch schlaffe war, bemerken mußte, daß der poetische Held (mit dem eigenartigen Ehrbegriff seiner Poesie oder seinem Begriff vom Recht der Rache) nie ein Muster werden könnte, sollten jetzt mit dem Calderonschen Ritual alle diese Schranken fallen, die Poesie ein Spiel der Wirklichkeit sein, die romantische Orthodoxie und das romantische Gewissen dem ethischen weichen, und die Kritik sollte beweisen, daß die ausgezeichneten Dichterwerke, besonders diejenigen Shakespeares, die nach jenen Theorien eingerichtet worden waren, weit mehr mit diesen übereinstimmten.

So ward mit entgegengesetzter Einseitigkeit — doch selten bewußt und im allgemeinen — der Gedanke verfochten, daß das poetische und das wirkliche Ideal das ethische in einer Gestalt sei. Das ganze reichhaltige Werk von Gervinus über Shakespeare ist ein Kommentar für diese Worte. Nirgends treten die verzweifelten Konsequenzen, zu denen der Drang, Versehen und Schuld zu entdecken, führt, stärker hervor, als in der vorerwähnten Kritik von Gervinus über „Romeo und Julia“, die sogar Vischer stutzig machte, dessen Anschauung doch im Wesentlichen ganz dieselbe ist. Hinsichtlich des Schicksalsbegriffes faßt man diese Annahme im Verhältnis zur vorhergehenden am richtigsten als eine ästhetische Theodicee auf.

b. Die verschiedenen Formen dieser Auffassung.

α) Die unmittelbare Auffassung der Schuld in ethischem Sinne erblickt das Individuum als schuldig, nicht absolut, aber in diesem und jenem, und zum Entgelt unschuldig in diesem und jenem, und kann infolgedessen weitläufig über jedes einzelne Faktum, jede einzelne losgerissene Handlung verhandeln, inwieweit dieselbe Versehen ist oder nicht. Nach dieser unmittelbaren, alltäglichen Auffassung des bürgerlichen Lebens ist die Schuld keineswegs eine unendliche Größe. Man bereut das Gethane oder beklagt das Geschehene, und ist wieder gut.

Aber jetzt entsteht die Schwierigkeit, daß das Tragische darauf beruht, daß für diese endliche Schuld als Strafe des Geschickes das Unendliche eintritt: die Vernichtung, der Untergang, der Tod.

Was wird nun aus dem Bestreben des Ästhetikers? Folgendes: nachdem die unendliche unmittelbare Leidenschaft (welche die Poesie bei ihren Helden doch nicht gut entbehren zu können scheint und ihnen deshalb auch nicht gut zur Last legen kann) als Vergehen aufgefaßt ist, weil man von der Ueberzeugung ausgeht, daß das poetische und das wirkliche Ideal zusammenfällt, nun so viele einzelne Uebertretungen als möglich zu sammeln und aufzuzählen, um ein gewisses Verhältnis zu erzielen. Dieses Bestreben, von welchem Gervinus' Kritik über den Charakter Romeos ein besonders treffendes Beispiel liefert, ist eben so komisch, wie kleinlich. Denn, besteht hier ein wirkliches Inkommensurabilitätsverhältnis zwischen Schuld und Strafe, so kann dies nicht ausgeglichen werden, die Gerechtigkeit des Schicksals nicht durch eine Quantitätsbestimmung nachgewiesen werden. Das Unendliche kann nicht durch Addieren von endlichen Größen erreicht werden. Solchergestalt fällt diese Auffassung in sich selbst zusammen.

Wogegen man auf diesem Standpunkt am meisten von allem protestiert, ist, daß es einer bornierten Kritik glücken soll, Held und Heldin darzustellen als abstrakte Ideale, als Engel, die in die Schlingen der Finsternis fallen um eines unsinnigen Geschickes Willen. Sie will nicht, wie Vischer

sagt, daß sich irgend ein prophezeiter Fluch, irgendein lauernder Zufall, irgendein 24. oder 29. Februar (wie in den deutschen Schicksalstragödien) zwischen das Bewußtsein und die That stellen soll. Sie meint, daß das Ganze unsinnig sei, wenn wir erst den Helden und die Heldin schuldfrei machen. Sie legt ihnen daher eine Schuld bei, aber das Unglück ist, daß diese Schuld, wie schonend sie auch oft behandelt, wie sehr es auch hervorgehoben wird daß diese ihre Schwäche andererseits ihre Stärke sei, wie sehr derselben auch Recht im Unrecht zugestanden wird, doch nicht als wesentlich verschieden von ethischer Schuld charakterisiert wird.

Man hat hier ganz richtig eingesehen, daß Handlung Leiden im Gefolge hat, ferner, daß ethisch richtig beim Leiden gesagt werden muß: „das ist Strafe, ich habe sie verdient," aber verkehrt ist, als Folge hiervon die ethische Reinheit irgendwelcher Handlung leugnen zu wollen, der einzelnen, an und für sich durchaus unschuldigen Handlung nicht genug Schuld aufpacken zu können; denn die Auffassung des Leidens als Strafe bezieht sich auf die Gesamtschuld, und daß das Subjekt in dem Einzelnen unschuldig sein kann, ja schuldlos selbst an der That, auf welche das Leiden folgt, ist soweit davon entfernt, dies zu einem abstrakten Ideal zu gestalten, daß gerade der Umstand, daß die einzelne Handlung einer Rechtfertigung bedürfen könnte, auf eine Schuld als eine Totalitätsbestimmung hinweist.

β) Die Schuld als eine in Wirklichkeit ethische Schuld aufgefaßt.

Die vorhergehende Betrachtung ist nicht, wofür sie sich ausgiebt, eine in Wirklichkeit ethische; denn ethisch gebraucht sie nicht so viele Anstrengungen, um zu beweisen, daß ein Mensch schuldig sei; nur die einzelne, endlich betrachtete, vielleicht unbedeutende Uebertretung ergiebt in Verbindung mit dem ethischen Ideal als Totalitätsbestimmung: Schuld. Aber eine Totalitätsbestimmung war es, die wir durchaus vermißten.

Hier tritt indessen eine Schwierigkeit ein, welche auch diese Betrachtungsart der tragischen Schuld sprengt. Ohne

Totalitätsbestimmung wird es nicht glücken, aus einzelnen, oft problematischen Uebertretungen durch Vergleichung ein Vergehen zu konstruieren, mit dem z. B. dasjenige, den Tod erleiden, zu messen ist, und mit derselben tritt das Inkommensurabilitätsverhältnis von neuem in umgekehrter Richtung ein. Denn Unglück und überhaupt all jenes von außen kommende Leiden ist ebensowenig wie Selbstmord hinreichend, die ethische Schuld zu ersetzen. Juristisch büßt man ein Verbrechen mit soundsovielen Tagen Gefängnisstrafe, aber ethisch betrachtet sühnt Unglück kein Vergehen. Die ethische Schuld als Totalitätsbestimmung läßt sich nur durch Reue sühnen.

Es könnte scheinen, als ob z. B. in Oehlenschlägers „Starkotter" die Reue wirklich als das Sühnende aufgefaßt wäre, sieht man jedoch genauer zu, so wird man bemerken, daß es im Grunde nicht das Schuldbewußtsein, sondern die Besserung und die That, die Handlung, dies Aeußerliche ist, was betont wird. Daß Reue überhaupt gar nicht dramatisch dargestellt werden kann, erhellt am besten aus eben diesem Drama. Der Dichter ist gezwungen, Starkotter soviele Zeugen für seine Reue fordern zu lassen, seine Reue so offenkundig zu machen, daß deren Wesen verletzt wird.

γ) Die Schuld als eine mechanische Verbindung der metaphysischen und ethischen Schuld aufgefaßt.

Die Theorie α scheiterte am Mangel einer Totalitätsbestimmung. Die Theorie β giebt eine solche, aber eine derartige, welche weit davon entfernt, das Gleichgewicht zwischen Schuld nud Schicksal zuwegezubringen, die erste zu einer so schweren macht, daß das letzte alle Bedeutung verliert, und welche das Wesen des Tragischen dadurch im höchsten Grade angreift, daß sie dem Helden seinen Nimbus raubt, so daß der Schein seiner Erhabenheit verschwindet und man entdeckt, daß man einen Bereuenden vor sich hat.

Man denke nur an Oehlenschlägers „Karl der Große", dessen Mangel besonders darin besteht, daß es dem Dichter absolut nicht geglückt ist, uns Karl als den Großen zu zeigen. Und weshalb? Weil Schuldbewußtsein und Reue auf dem

religiösen Standpunkt, auf dem der König steht — in „Starkotter“ ist der Held jedoch ein Heide — etwas so Durchgreifendes ist, daß es die Heldenglorie in Dunst auflöst. „Der Held verschwindet, ein Reuiger steht an seiner Stelle“ (Kierkegaard: „Stadien auf dem Lebenswege“). In einem älteren Entwurfe hat es der Dichter am Schlusse versucht, Karl sich ermannen und ihn nach der Reue frisch und gestärkt in der Handlung fortschreiten zu lassen; aber im Vorgefühl, daß dies nicht gelingen würde, verwarf er später den hübschen Monolog. — „Knud der Große“ von demselben Dichter leidet am gleichen Fehler.

Es handelt sich also erstens darum, das Erhabene beim Helden zu retten. Dies wird als erreicht betrachtet, wenn die Schuld nicht durch ein subjektives Band mit dem sittlichen Streben der Persönlichkeit verbunden, sondern auch als objektiv unvermeidlich erscheint, wo das Tragische in seiner vollen Entwickelung vorhanden ist. Subjektiv also: mit diesen und jenen Tugenden werden in einer Persönlichkeit, wie die dargestellte, unserer Erfahrung nach diese und jene Uebertretungen verbunden sein; objektiv so: der große Mensch kann als einzelner nur in den Dienst einer Idee treten, die aus dem Zusammenhang der Ideen losgerissen wird, deshalb muß sie als handelnd die übrigen sittlichen Mächte kränken. Jede sittliche Handlung ist daher zugleich als Schuld anrechenbar. Wie es sich mit diesem Satz verhält, soll später untersucht werden.

Zweitens handelt es sich um eine Totalitätsbestimmung, die einfürallemal die wechselseitige Meßbarkeit von Schuld und Strafe zu sichern vermag. Daß diese Bestimmung keine ethische sein kann, liegt auf der Hand; aber es war für denjenigen, welcher sie aufzustellen versucht hat, nicht ebenso klar, daß sie auch keine rein metaphysische sein konnte, da es von einer solchen keinen Uebergang zu den einzelnen ethischen Uebertretungen giebt, die sie umfassen soll, selbst wenn der Schuldbegriff so mit der Pflicht verknüpft ist wie hier.

Vischer ist es, welcher eine Totalitätsbestimmung wie die bezeichnete aufgestellt hat; er nennt sie die Urschuld. Wie zuvor angedeutet: der große Mensch schuldet dem unbedingt Er-

habenen — der Weltordnung — bereits von Anfang an seine Größe. Aber da das Wort Schuld hier nur die metaphysische Bedeutung von Schuld, Verpflichtung erhält, so sieht es wie ein reines Wortspiel aus, wenn diese heimliche metaphysische Schuld sich in der einzelnen Handlung nur als ein Versehen von moralischer Natur offenbart. Das Sonderbarste ist jedoch, daß Vischer nur die Urschuld zum Vorschein bringt, wo er ohne dieselbe nicht fertig werden kann, und daß dieselbe durchaus nicht mit der einzelnen Uebertretung zusammengestellt, sondern ihr nur mechanisch zur Seite gestellt wird, selbst wenn diese an sich betrachtet keineswegs klar ist. So sagt Vischer von Sophokles' „Antigone", daß in diesem Stücke zwar oft vom Unglückssterne des Hauses gesprochen werde, aber nirgends als von jener Macht, welche die tragischen Schrecken in diesem großen Trauerspiele verursache. Für Vischer existiert hier eine Urschuld, welche keine Schuld ist, sowie eine wirkliche Schuld, welche zwar ethisch zurechnungsfähig ist, der man aber dennoch nicht entrinnen kann.

c. Die Unhaltbarkeit dieser Auffassung.

Während die in § 1 entwickelte Theorie daran scheiterte, daß das Schicksal schließlich Alles wurde, was dasselbe ist, als wenn es belanglos, ungerecht und unverdient wird, fällt diese Anschauung dadurch, daß sie mit entgegengesetzter Einseitigkeit das Schicksal zu einem Nichts machen will; denn den substantiellen Schicksalsbegriff sich niemals in Subjektivität umsetzen zu lassen, heißt ihn wesentlich vernichten. Aber dies läßt sich nicht thun; denn, steht und fällt der einzelne Mensch durchaus mit und durch seine eigenen Thaten, so hat er dadurch einerseits eine derartige Macht erlangt, daß er der äußerlichen Strafe entwachsen ist, wie ein bereits Älterer der Rute, und andererseits wird seine Erhabenheit vor seiner Reue schwinden.

Es war also weder möglich, die unter α, noch jene unter γ charakterisierte Anschauung der ethischen Strenge anzupassen, wie es geschehen müßte, wenn es anders sein

sollte; denn jene unter α teilte, wie ihr Platz bezeichnet, noch die Mängel mit der in § 1 entwickelten Theorie, und jene unter γ, welche die wahre Auffassung andeutete, war noch weit davon entfernt, dieselbe darzustellen. War die erste Anschauung falsch, weil sie sich mit dem Metaphysischen begnügen würde, so ist die zweite es nicht minder, weil dieselbe glaubt, an dem Ethischen genug zu haben, da wir gerade das Metaphysische und Ethische eine Verbindung eingehen lassen müssen, und zwar eine wirkliche und innige, keine mechanische, wie die zuletzt betrachtete, wenn unsere Auffassung auf Wahrheit beruhen soll.

Es ist nicht angängig, die Gestalten der Poesie als rein unwirkliche, außerhalb der Existenz, hier als außerhalb der Gesetze der Moral stehende betrachten zu wollen; aber hinwiederum ist es ebenso unrichtig, sie als absolut wirkliche betrachten und ohne weiteres vor den Richterstuhl der Ethik stellen zu wollen. Diese hat nichts mit ihnen zu schaffen, sie kann über sie nicht urteilen, denn sie haben nicht jenes zurechnungsfähige Alter erreicht, welches vor diesem Tribunal erforderlich ist. —

Der Versuch würde zu weitläufig werden, diese Antinomie im Einzelnen aufzulösen. Ich will daher nur auf Schillers treffliche Abhandlung „Ueber das Erhabene" verweisen, wo die Frage dahin beantwortet ist, daß nicht der Gehorsam gegen das Moralgesetz, sondern die Unabhängigkeit vom Zwang der Triebe, welcher diesen bedingt, im Interesse der Phantasie und eine Forderung der Phantasie sei. (So vergessen wir z. B. gleich bei einem Selbstmord in einem tragischen Drama, daß die Pflicht der Selbsterhaltung beleidigt ist, darüber, daß der Trieb der Selbsterhaltung überwunden ist). Soviel steht jedoch fest, daß das Kunstideal im Stande sein muß, sich immer mehr dem Gewissensideal zu nähern. Dies ist in der dänischen Poesie bei Paludan-Müller, z. B. in seinem „Kalanus" geschehen.

Während die erste Einseitigkeit, bei der wir verweilten, die poetische Gerechtigkeit vollkommen entbehren zu können

vermeinte, vergaß also die zweite, daß diese Gerechtigkeit die poetische und nicht die ethische sei.

Welches ist nun im Tragischen das wahre Verhältnis zwischen Charakter und Schicksal? Ist das Schicksal nur jene roh und blind nivellierende Macht, welche die Menschen, gute und böse, bunt durcheinander vernichtet? Oder ist es wahr, daß der Charakter das Schicksal und das Schicksal der Charakter, zwei Ausdrücke für einunddasselbe, ist? Der erste Satz ist hinlänglich widerlegt, der andere tritt mit größerem Gewicht und scheinbarem Tiefsinn auf. Ganz offen hat man ja in alten Zeiten gesagt: jeder ist seines Glückes Schmied; jetzt aber würde — ja könnte man versucht werden, zu sagen: es ist Schicksal, daß Novalis eines Tages einen Aphorismus niederschreiben sollte, worin er den Worten die neue Wendung gab, daß Charakter und Schicksal Synonymen seien. Diese Worte waren die Veranlassung zu manchem geistreichen Ausdrucke und sind unkritisch genug aus einer ästhetischen Theorie in die andere übergegangen, ohne daß man es je ernstlich untersucht hat, in welcher Sphäre dieser Satz Gültigkeit hat. Er ist ethisch. Denn der Ethiker will nichts mit dem Schicksal zu thun haben und deshalb macht er sich auch nichts damit zu schaffen; vom ethischen Standpunkte bedeutet alles Reden über das Schicksal nur eine Verwirrung. Aber dies geht den Aesthetiker nichts an. Das Kennzeichen des Ethischen ist das durchgreifende Verinnerlichen und die hieraus resultierende Unmöglichkeit ein gemeinsames Maß für das Aeußerliche und Innerliche zu finden. Steht aber diese Unmöglichkeit fest, so kann die Poesie nicht dazu gelangen, das Ethische darzustellen; ein nur Innerliches kann weder gesehen noch gehört werden. Deshalb ist es der Poesie unmöglich, die Leidenschaft und ihr Pathos darzustellen, sobald diese rein moralisch ist, und hieran liegt es dann auch, daß Freiheit in rein moralischem Sinne, als unabhängig von den natürlichen Bedingungen in der Kunst nicht darstellbar ist; es bleibt da stets ein Rest von Notwendigkeit zurück, und dieser Rest ist: das Schicksal, das Schicksal nicht als Resultat, sondern als Voraussetzung.

Soviel muß also feststehen, daß das Einzige, was man bei Verteidigung dieses Satzes erreicht, daß im Ästhetischen der Charakter das Schicksal sei, in dem Beweise liegt, daß der tragische Held nicht tragisch, sondern schlecht ist, gleichsam umgekehrt — es muß eingeräumt werden — daß das Einzige, was man erreicht, wenn man absolut nichts vom Schicksal wissen will, in dem Beweise beruht, daß er nicht tragisch, sondern unglücklich ist. Ästhetisch betrachtet ist dieser Satz einseitig und deshalb falsch.

---

§ 3.

Die tragische Schuld als ethisch-metaphysische oder ästhetische Schuld aufgefaßt. Der diesem entsprechende Schicksalsbegriff.

a. Die Motivierung dieser Auffassung.

Alles, was man von dem Schicksal des Einzelnen im Verhältnis zu seinem Charakter sagt, ist zweideutig, so lange man sich nicht die zwiefache Bedeutung klar gemacht hat, die hier in dem Worte Schicksal liegt. Der Moment, in welchem ein Mensch geboren wird, ist ein schicksalsschwangerer, denn mit demselben beginnt, wie Jean Paul gesagt hat, jener Pfeil zu schwirren, der ihn in seiner Todesstunde trifft, aber er ist zugleich vom Schicksal erzeugt; denn in all diesem, daß er jetzt, an diesem Orte, von diesen Eltern, in diesen Umgebungen, mit diesen Anlagen erzeugt wird, hat ein Schicksal gewaltet.

Er wird unter einem Sterne geboren, wie er auch unter einem solchen stirbt, aber beide Sterne sind seines Schicksals Sterne. Man kann daher sagen, sie seien das Schicksal des Menschen, das seinen Charakter schmiede, daß aber hinwiederum auch der Charakter sein Schicksal schmiede.

Vom ethischen Standpunkte ist nur letzteres wahr, denn ethisch wird der Mensch als Geist betrachtet. Ästhetisch ge-

stattet dies Verhältnis eine doppelte Auffassung: einmal kann der Charakter als jenes Mittelglied angesehen werden, durch welches das Schicksal der Geburtsstunde sich mit jenem der Todesstunde verbindet (dies ist die Anschauung der epischen und antiken Tragödie), dann aber kann er als jener lebendige Mittelpunkt betrachtet werden, welcher die natürlichen Bestimmungen in sich aufnimmt, dieselben durch den Willen übernimmt und aus sich durch seine Handlung sein Schicksal gestaltet, jedoch derartig, daß, zum Unterschied von dem ethischen Isolieren, stets Zeitalter und Nationalität, Umgebung und Veranlagung, sowie die ganze frühere Geschichte der betreffenden Persönlichkeit im Gedächtnis behalten wird (das moderne Tragische).

Hier wird das Individuum mehr von der Willens-, dort mehr von der Naturseite, sowie auch von der Naturseite des Geistes aufgefaßt. Dort vibriert das Geschehene zwischen den Begriffen Handlung und Begebenheit, hier wird es auf einen selbständigen Beschluß des Charakters, den Kraftpunkt des selbstbewußten Willens zurückgeführt; doch bleibt derselbe ethisch nicht bei diesem Punktuellen stehen, welches ebensosehr als Endpunkt für das Alte, wie als Ausgangspunkt für das Neue betrachtet wird; der sich bestimmende Charakter wird doch stets selbst als bestimmt aufgefaßt. Man sieht hier, wie unvollkommen die Solgersche Definition ist, daß in der neueren Kunst der Charakter selbst das Schicksal sei, aber umgekehrt bei den Alten das Schicksal der Charakter, da bei ihnen dieser allein die Eigenart des Menschen bestimme.

Ist es nun weder angängig, das Schicksal sich im Charakter, noch diesen sich in jenem erschöpfen zu lassen, wie muß dann der Begriff: das tragische Schicksal aufgefaßt werden? Er muß deuteroskopisch aufgefaßt werden, zu gleicher Zeit mit einem Doppelblick als Voraussetzung und als Resultat erblickt werden.

In der ausgezeichneten Abhandlung im ersten Teil von Kierkegaards „Entweder — Oder", welcher „Ueber den Reflex des Antik-Tragischen im Modernen-Tragischen" betitelt ist, ist der Unterschied nachgewiesen, welcher zwischen dem wahren

Tragischen und einer Form des Tragischen herrscht, welche den Schicksalsbegriff entbehren will. Aber der Autor scheint anzunehmen — denn die Ausdrücke sind etwas ungewiß — daß nur die von allen Geschlechtsvoraussetzungen losgerissene Persönlichkeit in der neueren Tragödie zu finden sei, in der daher eigentlich das Tragische gar nicht angetroffen werde, eine Annahme, die, wenn sie wirklich dem Autor angehört, nicht mit dem ersten Satz der Abhandlung übereinstimmt, daß nämlich jede historische Entwickelung doch beständig innerhalb der Grenzen des Begriffes liege. Der Verfasser scheint zu diesem Resultat kommen zu müssen, weil er den Begriff, den wir bis jetzt gesucht haben, als einen solchen bestimmt, der für die ästhetische Schuld zu enge sei; oder besser. er nützt die wahre Begriffsbestimmung, zu der er gelangt, nicht vollkommen aus. Er faßt nämlich die Erbschuld nur in dem Sinne auf, daß sie uns in der Unschuld das Schuldmoment sichert, nicht auch zugleich das Unschuldsmoment in der Schuld.

Am Schluß von § 2 ward es klar, daß das, was wir zur Erklärung der wahren tragischen Schuld und deren Reflex benötigten: das wahre tragische Geschick, eine Totalitätsbestimmung für die Schuld sei, eine ethische konnten wir aber nicht gebrauchen und ebensowenig eine solche, die auf mechanische Art ein metaphysisches und ein ethisches Element verband. Was wir fordern ist: eine Totalitätsbestimmung der Schuld, die wir vorläufig die ästhetische nennen könnten, deren Bestimmung sein muß, daß sie durch ein äußerliches Erleiden von Strafe gebüßt wird, ein Strafeerleiden, welches ein Gnadenstoß genannt werden kann, weil, wenn auch das Leiden groß ist und unser Sinnenwesen erschüttert, Versöhnung und Trost doch gleich dicht daneben sind, indem das Leiden sühnt und die Schuld den Toten nicht überlebt.

Daß der Tod das Siegel auf den Sühneakt setzt, ist in diesem Sinne auch die eigentliche dichterische Pointe in derjenigen dänischen Tragödie, die vor allen anderen das Bereuen der Sünde und deren Wiedergutmachung zu ihrem Problem erwählt hat, nämlich in Oehlenschlägers „Starkotter“. Welche Bedeutung dieselbe Vorstellung in „Palnatoke“ hat, ist bekannt.

Mit Unrecht führt daher Martensen in seiner Dogmatik eine poetische Gestalt, Lady Macbeth, als geeignet an, einem den Glauben an eine ewige Höllenstrafe beizubringen. Martensen hat es zwar vermieden, ein historisches Beispiel anzuführen, aber eine Persönlichkeit namhaft zu machen welche der poetischen Welt angehört, geht noch weniger an.

Die Totalitätsbestimmung, auf die es ankommt, ist daher eine derartige, welche mehr als rein subjektiv ist, wie dies mit der ethischen der Fall ist. Sie muß so elastisch sein, daß sie sowohl das Antik- wie das Modern-Tragische zu umspannen vermag, und sie muß zugleich an metaphysischer Gravitationsfreiheit um soviel leichter sein als die ethische Atmosphäre, daß sie die scheinbar rein ethische Schuld mit sich zum ästhetischen Schweben hinaufheben kann und dennoch in ihrer Zweideutigkeit so viel ethisches Gewicht besitzen, daß sie die scheinbare Schuldfreiheit mit dem Stempel der Schuld zu kennzeichnen vermag.

Zu dieser letzteren scheint die religiöse Wahrheit, daß wir ja alle Sünder seien, ausreichend zu sein. Ich habe sie in diesem Sinne beiläufig von Hauch (Ästh. Abh. u. Rezens. p. 451), sowie in einer Abhandlung von F. Nutzhorn (Ueber die Charakterzeichnung in der antiken Tragödie, Filolog. Tidsskrift 3. Band) angeführt gesehen; aber wenn man sie in dieser Sphäre anwenden wollte, würde man dazu kommen, zu viel zu beweisen, nämlich dazu, das Tragische überhaupt fortzuerklären.

Die entscheidende Bestimmung muß daher so weit sein, daß sie die Schuld der Antigone, Richards III. Julias und Macbeths umfaßt. Sie muß so geschmeidig sein, daß sie jedesmal gerade das giebt, was gefordert wird; ihre Eigenschaft muß wie diejenige der Elektrizität sein, die weder allein als positiv noch allein als negativ erhalten werden kann; scheint die Positivität des Ethischen allein angebracht zu sein, so muß sie sofort dokumentieren, daß dies eine Verblendung sei; denn die Negativität kann nicht ausgeschieden werden; scheint hier nur die negative Seite der Schuldfreiheit zu sein, muß sie im selben Moment die Schuld hinzufügen. Dies ist vortrefflich

in den folgenden Strophen ausgedrückt, welche Oehlenschläger Melpomene in den Mund gelegt hat:

Doch Licht und Schatten muß dort sein,
Wo Melpomene ihre Harfe schlägt.
Denn nur in diesem Nebeldunst,
Der wogend ankämpft gegen's Licht,
Gedämpft wird oder selber dämpft,
Nur daraus meine Kunst besteht.
Der Sonne Mittagsstrahl ist mir zu heiß,
Die Nacht läßt keine Farbe unterscheiden,
Doch schön die Sonne, wenn sie steigt,
Und lieblich, wenn sie niedersinkt.

b. Charakteristik dieser Auffassung.

Eine Ausbeute aus dem Vorhergehenden ist es, daß die Schuld, welche dem wahren tragischen Schicksal ihren Reflex verleihen soll, keine rein metaphysische, auch keine rein ethische sein und ebenso wenig mechanisch ein metaphysisches und ethisches Element verbinden darf; endlich darf sie keine Summe von einzelnen Uebertretungen sein, sondern nur eine Totalitätsbestimmung. Der Ausgangspunkt liegt nun darin, daß das tragische Leiden (die Strafe des Schicksals) vollständig *sühnen* soll, indem sich erstens die Gerechtigkeit ganz innerhalb der Grenzen des Irdischen halten muß; dann soll das äußerliche Leiden, selbst wenn es nichts anderes als eine äußerliche Folge der Handlung ist, die Schuld ersetzen, die deshalb nicht eigentlich subjektiv sein kann. Wir bekommen also folgende Bestimmungen: nicht in strengem Sinne subjektiv wird die tragische Schuld, wenn sie entweder mehr als subjektiv oder weniger als subjektiv ist, wenn sie entweder *nicht nur* oder *nicht rein* eine Schuld des Subjektes ist.

Mehr als subjektiv ist sie, wenn sie eine Schuld Mehrerer als des Subjekts ist, wenn die Schuld, für welche durch das Leiden des Subjektes gebüßt wird, zu gleicher Zeit eine Schuld desselben und Anderer ist, jedoch nicht dermaßen, daß sie *sowohl* diejenige Anderer *wie* des Subjekts ist: sondern daß dessen Schuld unbestimmbar miteinbegriffen in jener ist, woran eine ganze Gruppe von Menschen oder ein ganzes Volk trägt, da-

durch, daß der Einzelne als Glied des Geschlechts, als darin aufgenommen betrachtet wird; z. B. Yarl Hakon, Antigone, Richard III (indem er an dem Fluche seines Geschlechts mit trägt, indem er dessen Schuld durch seinen Tod sühnt). Die Schuld ist hier also eine Geschlechtsschuld. Dies Wort ziehe ich der in der Abhandlung in „Entweder-Oder“ gebrauchten Bezeichnung Erbschuld vor, da die Schuld nicht ererbt zu sein braucht. So hat Kassandra in Aeschylos' „Agamemnon“ an der allgemeinen! Schuld der Troer, die sich über jene durch Kassandras Bruder ausgebreitet hat, Teil. Die eigene Schuld des Subjekts ist hier ihrer Durchsichtigkeit beraubt worden, um mit derjenigen des ganzen Geschlechts vermischt zu werden; dies Wort wird bald im weitesten Sinne von einem ganzen Zeitalter (Hakon, König Lear), bald von einem ganzen Volk (Kassandra, Xerxes), bald von einer Familie (Richard III, Antigone, Calderons „Las tres justicias en una“) gebraucht.

Diese Schuld wird also als unklar ebensosehr als Produkt der früheren Schuld wie als Willen des Subjekts, oder, noch dunkler, sogar halb und halb als Strafe für jene Schuld, oder, noch ungewisser, als zweifelhaft angesehen. (Antigone, Julia). Es ist interessant zu beobachten, wie die Tragiker mit richtigem Takt es unterlassen haben, die teils wirkliche, teils vermeintliche ethisch-klare Schuld zu behandeln, aus welcher die Geschlechtsschuld entstanden ist (vgl. die Labdakiden- und Atridensagen; in jener ist die erste Schuld nur nach griechischen Begriffen ein Vergehen: nämlich, daß der Sohn erzeugt wird). Daß dort keine Identität zwischen dieser Strafe durch Geschlechter und jener des alten Testamentes stattfindet, darauf ist in der Abhandlung in „Entweder-Oder“ aufmerksam gemacht, und ebenso ist dort das für diese und wider die ethisierende Betrachtung sprechende Faktum vermerkt, daß das jüdische Volk, obschon es ethisch reifte, nicht jenes Volk ward, welches das tief Tragische entwickelte, sondern daß Griechenland, „deren Götter in ihrem Zorn keinen ethischen Charakter, sondern eine ästhetische Zweideutigkeit besaßen“, die Heimat der Tragödie wurde. Die Geschlechtsschuld mit dem christlich

dogmatischen Begriff der Erbsünde zu verwechseln, darauf wird wohl Niemand verfallen.

Die Schuld war mehr als subjektiv (nicht nur subjektiv), wenn sie eine Schuld von mehr als einer Persönlichkeit, wenn sie eine Geschlechtsschuld war; sie ist weniger als subjektiv (nicht rein subjektiv), wenn sie eine Schuld von weniger als einer Person ist, d. h.: wenn dieser Eine die Schuld mit Niemandem teilt. Aber dieser Niemand, welcher der Mitschuldige des Subjekts ist, hat wie Odysseus vor diesem Namen noch etwas anderes voraus: man nennt diesen Niemand das Schicksal.

Doch heißt dies mit gleichem Recht Niemand, denn von demselben gilt, was Hegel von Schellings Absolutem sagt, daß es jene Nacht sei, in welcher alle Katzen grau seien, und von demselben gilt es vor allem anderen, was Heiberg darüber (in der Kritik von „Adam Homo") sagt, daß es Schuld an allem Bösen, Verkehrten oder Unvernünftigen bekommt, was geschieht, weshalb ja auch Brause (in „Der Schlaftrunk") selbst wenn ihm jemand 10 Rigsdaler gäbe, nicht an dessen Stelle sein möchte.

Wir befinden uns hier auf einem der Gebiete in der Lehre vom Tragischen, welches das Komische stets zu erobern auf dem Sprunge steht. Man erinnere sich der unzähligen Scherze, welche die Komiker sich mit dem Schicksal erlauben (z. B. Holberg: Maskerade, Akt 3. Sz. 3), und bisweilen auch solche Tragiker, welche die Forderung aus Platos „Gastmahl" erfüllen, ebensoviel Auge für das Tragische wie für das Komische zu haben (z. B. Shakespeare; König Lear, 1. Akt, 2. Sz.).

Der neue Begriff, auf den wir hier stoßen, ist der Begriff: Entschuldung. Die Thatsache, daß der Schuldige sein Schicksal anklagt, daß das Schicksal der Schuld halber unter Anklage gestellt wird, ist, wenn man auf das Subjekt hinblickt ein Ent-Schulden. Während im vorigen Falle die Schuld durch Vereintwerden mit jener des Geschlechts, mit einer größeren, ihre Selbständigkeit verlor, wird diese hier

dadurch abgestumpft, daß ihr die Kräfte wegpraktiziert werden, indem ein unbestimmter Teil davon auf das Schicksal übertragen wird.

Ich will hier sofort einem naheliegenden Einwande begegnen: wenn es sich wirklich so verhält, daß das Ethische und die Entschuldung wie Oel und Wasser sind, wenn das Ethische just dies ist: damit zu beginnen, sich schuldig zu erklären und dann bereuend vorwärts zu blicken — was gerade das Gegenteil davon ist, die Schuld hinter sich auf das unglückliche Schicksal zu werfen, welches das Subjekt leicht loswerden kann: als Sühnopfer, welches stets in die Wüste gejagt werden kann — wie kommt es dann, daß die Zuschauer, welche tagtäglich nach den Bestimmungen der Wirklichkeit, der Ethik leben resp. leben sollten, im Theater, wenn sie in die Welt der Poesie versetzt werden, sich willig nach den ästhetischen richten?

Hierauf muß geantwortet werden: den ethischen Maßstab für die Schuld kann und darf jeder nur in Bezug auf sein eigenes Leben anwenden; sobald er jedoch dasjenige eines Anderen betrachtet, bedient er sich mit Recht des ästhetischen und erblickt in dem Schicksal des Einzelnen seine Entschuldung. Die ästhetische Betrachtung der Schuld ist jene des Dritten (denn das sich selbst beurteilende Subjekt ist zwei). Ein ethisch betrachtet verwerflicher, ästhetisch jedoch ausgezeichneter Satz ist deshalb jener, mit welchem Lamartine eine Ode an Napoleon in den „Nouvelles méditations" schließt und der auf die Entwickelung aller Fehler des Helden folgt: „Gott weiß, ob das Genie nicht eine Deiner Tugenden war!"

Untersuchen wir nun, weswegen das Schicksal angeklagt wird, worin es schuldig ist. Zuerst in der ursprünglichen Stellung des Individuums in der Welt, dann darin, es dermaßen veranlagt zu haben. Auf höchst charakteristische Art wird der Schicksalsbegriff in der Einleitung zu dem indischen Gedicht „Hitopadesa", in A. W. Schlegels Uebersetzung, Strophe 32, bestimmt:

Schicksal ist, wie der Spruch lautet,
Was man vor der Geburt gethan,

Deshalb muß man sich anstrengen
Unermüdet mit eigner Kraft.

ferner

Wie aus dem rohen Thonklumpen
Was ihm einfällt, ein Töpfer dreht,
So des früheren Thuns Erbteil
Zu benutzen vermag der Mensch.

Die antike Tragödie hebt mit Vorliebe das Tragische in der ursprünglichen Situation des Individuums hervor, die modernen Dichter erblicken am häufigsten das Tragische in den angeborenen Geistesgaben des Individuums. Bei den Griechen läßt die Intrigue eines Schicksals ein Individuum die schändlichste Handlung begehen, bei den Neueren ist das Geschick, welches den Charakter schmiedet, nur indirekt an dessen Wirken schuld. So wird das Schicksal am wahrsten als das auf Grund des Fehlens des Ästhetischen infolge durchgreifender Verinnerlichung notwendige Zwangsmoment in der Handlung bestimmt. Hierher gehört der Satz aus „Stadien auf dem Lebenswege", daß der tragische Held in seiner Leidenschaft nicht frei sei.

Die nur geahnte letzte Innerlichkeit wird bisweilen als etwas Aeußerliches angesehen, wie z. B. bei den Eumeniden in Aeschylos' Orestiade. So wird auch oft das Notwendigkeitsmoment der Handlung oder das Geschick als ein äußerliches Ding betrachtet: Runen, Sterne (Wallenstein), Andwars Ring, der Ring in Heibergs „Siebenschläfertag", der Dolch in „El mayor monstruo los zelos". Die Hexen in „Macbeth", der Geist in „Hamlet" der Dämon in „El magico prodigioso". Das Altertum, welchem das ethische Vertiefen in das Selbst sowohl im Leben wie in der Poesie fehlte, suchte die Entscheidung sowohl in der Poesie wie im Leben von Außen, z. B. durch das Orakel.

Da das Individuum seine ursprüngliche Stellung im Leben nicht selbst gewählt hat, so kann das Geschick dafür angeklagt werden, das Individuum durch die Geburt in die Schuld, die Leiden, Verirrungen oder Erniedrigungen einer Zeit, eines Volkes, eines Geschlechts, eines Standes verflochten

zu haben (Hakon, Kassandra, Oedipus, Antigone, Othello, Luise in „Kabale und Liebe“, Richard III als Abkömmling seines Geschlechts, Semiramis in Calderons „Tochter der Luft“, Eusebio und Julie in „Die Andacht am Kreuz“), oder umgekehrt dafür, daß er dasselbe durch die Geburt oder im Leben auf eine so schwindelnde Höhe gestellt hat, daß es vor dem Falle stand (Oedipus, Agamemnon).

Da sich das Individuum seine Fähigkeiten und Triebe nicht selbst verliehen hat, so kann das Schicksal ferner deswegen angeklagt werden, das Individuum dermaßen veranlagt und ausgerüstet (Richard III. als mißgestaltet im Gegensatz zu Franz Moor beispielsweise), und es dadurch versucht zu haben (Wallenstein, Macbeth). Auf diese Weise wird also ästhetisch die Schuld eines Individuums unter einem zwiefachen Gesichtspunkte betrachtet, als eine Schuld des Subjekts und des Schicksals.

Im allgemeinen muß man jedoch zugeben, daß christliche Dichter das Verhältnis so auffassen, wie es in Calderons „Das Leben ein Traum“ ausgedrückt ist:

— Obwohl sein innrer Hang
Zum Verderben ihn bestimmte,
Kann er doch ihm widerstehn:
Weil die sprödesten Geschicke,
Das unbändigste Gelüste,
Die feindseligsten Gestirne
Immer nur den Willen lenken
Aber zwingen nicht den Willen.

Man vergleiche auch dessen „Wunderthätigen Magus“, Dantes „Fegefeuer“ 16. Ges. Vers 67 und Heibergs „Die Weissagung Tycho Brahes“.

Hier kann eine früher aufgeworfene Frage über den Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem ethischen Menschenideal entschieden werden. Schillers Erklärung des ästhetisch Befriedigenden beim Selbstmord betraf infolge seines Standpunktes nur das Subjektive. Was nun die objektive Seite anbelangt, so scheint mir die richtige Erklärung diese zu sein: wenn die Strafgesetzgebung früherer Zeiten von der Vergeltungs-

theorie ausging, war es in den meisten Fällen unmöglich, die Strafe der Schuld dermaßen anzupassen, daß sie derselben mit absoluter Genauigkeit entsprach. Durch die Todesstrafe für Mord war es indessen möglich, daß eine wirkliche Vergeltung stattfinden konnte.

Auf dieselbe Weise wiegt das Unrecht, welches das Schicksal dem Individuum zugefügt hat, und welches, statt das Individuum zu rechtfertigen, es verdirbt und schuldig macht, nur selten gerade dasjenige Vergehen auf, welches das Individuum beging, so daß dasselbe hierdurch beglichen wird. Die Schuld des Schicksals gegen das Individuum ist ja gewissermaßen eine Schuld resp. Schulden, welche dasselbe bei dem Schicksal ausstehen hat, und infolge dessen eine Art Freibrief für die Schuld.

Selbstmord ist nun eine That, welche einer Theorie des Tragischen manche Schwierigkeiten bereitet; denn daß sich das Individuum selbst tötet, ist ja ein Vergehen, aber dessen Tod wird doch zu gleicher Zeit als Sühne für dessen schuldvolles Leben betrachtet; dies letztere Vergehen wird daher zugleich das Aussöhnende — eine Sinnlosigkeit. Aber blicken wir nun auf das zuvor Entwickelte hin, darauf, wofür das Geburtsschicksal angeklagt wird, so war der erste Punkt die ursprüngliche Position des Individuums in seinem Dasein, gleichviel, wie diese Stellung auch ist, da jede Bestimmung eine Negation ist. Nehmen wir nun die Sache in ihrer aller abstraktesten Bestimmung, und sehen davon ab, wo, zu welcher Zeit, in welchem Geschlecht und unter welchen Umständen der Mensch geboren ward, sowie von dem Grund zur Anklage gegen das Schicksal, welcher hierin liegen kann, so bleibt doch stets das nackte Faktum: die Geburt zurück, dies Unrecht, daß das Individuum geboren ward, ohne gefragt zu werden, ob es geboren sein wolle, daß es in die Welt gesetzt ward, ohne dabei zu Rate gezogen worden zu sein. Deswegen kann sich der Mensch, der unter der Qual des Daseins seufzt, anklagend gegen sein Schicksal wenden und z. B. also sagen: weshalb ward ich geboren, mit welchem Recht, weshalb werden wir nicht gefragt? Wäre ich gefragt worden und hätte ich gewußt,

was es bedeutete, zu leben, ich hätte niemals meine Einwilligung dazu gegeben. Wir gleichen alle jenen Männern, die gegen ihren Willen zu Matrosen gepreßt werden. Aber der Matrose, der gepreßt und ohne seine Zustimmung auf das Schiff geschleppt worden ist, betrachtet sich nicht für verpflichtet, auf demselben zu bleiben; wenn er eine Gelegenheit findet, wird er desertieren. Wendet man ein, daß ich das Gute im Leben genossen habe und deshalb nun auch das Schlechte erdulden müße, so antworte ich: die Güter des Lebens: z. B. das Glück der Kindheit, welches ich genoß, und durch dessen Annahme ich meine Einwilligung zum Leben gegeben haben soll —. diese Güter nahm ich entgegen, ohne groß zu ahnen, daß es Handgeld sei; deshalb bindet mich dieses Handgeld nicht.

Aber gleichwie sich der gepreßte Matrose nicht für das Unrecht rächt, das ihm zugefügt ward, indem er die Mannszucht des Schiffes bricht, seine Kameraden mordet oder dergleichen, sondern nur das Eine will, wozu er das Recht hat, die Freiheit nämlich, so auch ich; ich will nur fort von hier, da ich mich niemals zum Bleiben verpflichtet habe.

In diesen Worten liegt die einfachste, die schlichteste Tragik. Es ist von Interesse, den früheren Standpunkt, wo der Tod als Schuld des Individuums aufgefaßt wird, weil es das Leben der Weltordnung schuldete, mit diesem zu vergleichen, wo umgekehrt das Schicksal als mitschuldig an dem Tode des Individuums betrachtet wird, weil es daran Schuld ist, daß dasselbe lebt. Dergestalt ist also Selbstmord an und für sich diejenige Schuld, welche genau der Schuld des Schicksals gegen das Individuum entspricht, ist zugleich das Strafwürdige und das Sühnende. Sehr oft haben die Dichter dem hier skizzierten Gefühl Ausdruck verliehen, so Lamartine in seinen „Méditations poetiques“:

Quel crime avons nous fait pour mériter de naître?
L'insensible néant l'a-t-il demandé l'être
Ou l'a-t-il accepté?
Sommes nous, o hasard, l'oeuvre de tes caprices
Ou plutôt, Dieu cruel, fallait-il nos supplices
Pour ta félicité?

Du jour, ou là nature au néant arrachée
S'échappa de tes mains comme une oeuvre ébauchée
Qu'as tu vu cependant?
Aux désordres du mal la matière asservie.
Toute chair gémissante hélas, et toute vie
Jalouse du néant.

Man vergleiche Milton: das verlorene Paradies 10 Ges. etwa 768 ff., oder Rousseaus Ausdruck: „Ma naissance fut le premier de mes malheurs“, oder Didiers Ausruf in Victor Hugos „Marion de Lorme“: „Qu'est-ce-que j'avais fait à ma mère pour naître!“ oder endlich diese Replik aus Molbechs „Dante“:

Gieb mir mein Glück, gieb mir's zurück!
Wenn nicht, dann laß mich sterben! Nicht bat ich Dich,
Zu schenken mir das Licht der Welt: stand ich vielleicht,
Bevor die Mutter mich empfing, als Bettler da
Und flehte Dich ums Leben an, als Du vorbei
Mich trugst auf lichtem Sternenweg?
Und warfest Du einen Geburtsstern gnädig
Als Scherflein mir in meine ausgestreckte Hand?
Um Nichts hab' ich gebeten, nur jetzo um den Tod,
Und selbst um diesen bettel' ich nicht, so lang'
Ein Schwert in meiner Hand!

Gehen wir nun von diesem letzten Falle, wo nach der ästhetischen Betrachtung die Schuld des Schicksals und des Individuums kommensurabel sind, aus, so werden wir sehen, daß, je mehr Grund vorhanden ist, das Schicksal anzuklagen, desto mehr Schuld sich das Individuum zuziehen kann, ohne daß das Mißverhältnis so stark wird, um nicht durch Leiden oder den Tod ausgeglichen zu werden.

Ist nun die ästhetische Bestimmung der tragischen Schuld dermaßen festgestellt, so bleibt nur noch übrig, die Spaltung zu beseitigen, die wir zwischen der nicht nur subjektiven und nicht rein subjektiven Schuld errichtet haben. Die erstere ist für eine tiefere Betrachtung nur eine Form der zweiten, was im Vorhergehenden auch dadurch angedeutet ist, daß bei den Anklagegründen gegen das Schicksal auch jener genannt ist, daß das Subjekt durch die Geburt in die Schuld eines Geschlechts oder einer Familie verflochten sei. Die Erb- und

Geschlechtsschuld ist nämlich eine Zwischeninstanz, deren der Tragiker bedarf, wo die subjektive Schuld das Schicksal ungerecht machen würde, wenn sich nicht eine Schuldbestimmung ins Mittel legte; aber diese wird dann wiederum schwankend gemacht, weil die Geschlechtsschuld eine Schuld ist, die das Individuum durch das Schicksal über sein Haupt bekommen hat.

Die ästhetische Schuld, die zu gleicher Zeit diejenige des Subjekts und des Schicksals ist, enthält also ein ethisches Moment (sie ist eine personelle oder eine Geschlechtsschuld) und ein metaphysisches (denn es ist die Schuld eines unpersönlichen Wesens), sie wird nicht aus den einzelnen Uebertretungen zusammengestückelt; denn in jedem einzelnen Vergehen ist sie ganz gegenwärtig. Wenn also z. B., wie dies schon oft geschehen ist, hin und her debattiert wird, ob Antigone bei Sophokles dem Kreon hätte gehorchen müssen oder nicht, ob Julia bei Shakespeare darin Recht hatte, ihrem Vater zu gehorchen oder Unrecht, ihre Mutter zu betrügen, dann entscheidet die Totalitätsbestimmung den kleinlichen Streit.

Dort machen die der Familie feindseligen Sterne, hier der blutige Haß der Familien Antigone und Julia zu Teilnehmern an dem großen Schuldfond des Geschlechts. Das Geschlecht ist schuldig; indem sie dem Geschlechte angehören, erben sie dessen Schuld. Aber wer trägt die Schuld daran, daß sie in diesen Umgebungen, in diesem unglückseligen, schuldbeladenen Geschlecht geboren sind? Ja, die Schuld trägt das Schicksal. Ebenso verhält es sich mit Oedipus: Daß er seine Mutter heiratet ist keine Schuld, sondern ein Unglück; aber dieses Unglück ist eine Strafe wegen einer Erbschuld; daß er in dieser geboren wird, ist eine Schuld des Schicksals, und er ist durch das Schicksal schuldig geworden.

Für denjenigen, welcher sich mit der Wahrheit dieser Theorie vertraut gemacht hat, nimmt sich eine Aeußerung wie die folgende von Zimmermann über Shakespeares „Caesar“ spaßhaft aus: „Auch hier bleibt Shakespeare seiner Lieblingsmaxime (!) treu, indem er einen guten Teil der Schuld auf äußere Veranlassungen abwälzt.“ („Das Tragische und die Tragödie“).

Ein Zeugnis für die Richtigkeit der Theorie liegt darin, daß sie zwei von einander so entfernt liegende äußere Punkte im Tragischen, wie die Schuld der Antigone und jene Richards III. erklären kann. Wir haben dies bei der Antigone gesehen. Aber selbst, wenn es scheint, als würde Macbeths Blutdurst und Richards Bosheit beide für immer aus Melpomenens Tempel ausschließen, so gewährt ihnen gerade diese Bestimmung von Schuld und Schicksal ihren Platz und ihren Rang. Ganz gewiß ist Macbeth grausam und schrecklich, und gewiß kommen die Hexen zu ihm, weil sie wohl wußten, daß sie hier an den Rechten kommen, aber dennoch sind es Sendboten des Schicksals, die ihn versuchen, und es ist gewissermaßen ihre Schuld, daß er schuldig wird. Daß sie nur eine relative Selbständigkeit besitzen und eigentlich nur der sichtbare Ausdruck für den unsichtbaren Versucher in seinem Innern sind, thut hier nichts zur Sache; denn dieser innere Versucher ist ja gerade das Schicksal. —

Und wenn wir nun Richard betrachten, so ist es von Interesse zu sehen, wie hier alle Fäden in einander verflochten werden. Richard ist grauenvoll und mit Schuld beladen, seine innere Häßlichkeit hat sich sogar äußerlich dokumentiert; dennoch ist aber seine Schuld in zwiefacher Weise ihrer Klarheit beraubt: einmal dadurch, daß sie nicht nur subjektiv, sondern ererbt auf ihn übergegangen ist, daß sie in ihm austoben und gesühnt werden soll, so daß er das Schicksal deshalb anklagen kann, daß er durch seine Geburt in der Welt auf einen solchen Platz gestellt ward. Dann aber, und das ist das Wichtigere, ist seine Häßlichkeit keineswegs, wie eben eingeräumt wurde, ein Ausdruck für seine Bosheit; nein, diese äußere Häßlichkeit existierte bereits früher, als seine Bosheit und ist Schuld an dieser. Wem aber verdankt er seine Mißgestalt? Dem Schicksal. Deshalb macht auch Johannes de silentio („Furcht und Beben") gerade in Bezug auf Richard darauf aufmerksam, welche ungeheuere Ungerechtigkeit es sei, an die Mißgestalt sofort die Vorstellung einer moralischen Depravation zu knüpfen, „da eher das Verhältnis umgedreht werden muß, da das Dasein selbst denjenigen verdorben hat, dem eine Stiefmutter entartete Kinder gegeben hat."

Selbst Oehlenschlägers „Axel und Walburg“, worin der Dichter doch das Streben hatte, Held und Heldin gänzlich schattenfrei zu erhalten, hat durch die Rolle, welche Schuld und Unglück des Geschlechts darin spielen, einen Hintergrund von Geschlechtsschicksal. Dabei erhält die Verwandtschaft zwischen den Liebenden noch eine tiefere Bedeutung als jene, nur der Stein des Anstoßes zu sein. So herrscht auch in Björnsons „Sigurd Slembe“ die Erbschuld, die angeborene unglückliche Stellung zur Gesellschaft und ein Schicksal, welches auf ganz antike Art gegen den Helden intrigiert und ihm den schicksalsschwangeren Glauben vorspiegelt, daß sein Bruder ihm nach dem Leben getrachtet habe.

Man erinnere sich ferner, wie in „Othello“ alles sich gegen den Helden verschwört, um ihn zum Vollbringen des Entsetzlichen zu veranlassen: seine Pariageburt, die ihn mißtrauisch macht, jene Leidenschaftlichkeit, welche aus der Natur seiner Rasse resultiert, Cassios Charakter und Desdemonas Unfähigkeit, sich zu verantworten, vor allem Jagos teuflische List, die allerdings derartig ist, daß die ethische Verantwortung nicht zum Verschwinden gebracht werden kann, sondern nur von den Schultern des einen auf die des andern übergeht.

Jago kann die Schuld nicht weiter schieben, da er ein Schurke aus Prinzip ist. Aber dies ist daher auch eine Schwäche im Plane des „Othello“. Es muß stets als Vorzug bei der Anlage gelten, daß die Schuld in letzter Instanz als eine Schuld des Schicksals betrachtet, daß die letzte Verantwortung in den Schlund des Schicksals geworfen werden kann, wo alles wohl aufgehoben ist. Es gehört daher zu dem Vortrefflichen in „Romeo und Julia“, daß, wie viel Böses die Liebenden auch trifft, diejenigen, von denen das Unglück kommt, nichts von ihrem Verhältnis wissen, nicht wissen, was sie thun.

Der größte Widerspruch des Heidentums, „jener Widerspruch, an dem es zu Grunde geht,“ sagt Kierkegaard, ist der, daß jemand durch das Schicksal schuldig wird. „Aus diesem Widerspruch,“ daß Schicksal und Schuld mit einander zu thun bekommen, heißt es im „Begriff Angst“, „bricht das Christentum hervor.“ Diesen Widerspruch bewahrt die Tragödie als

ihr Erbe aus dem Altertum, als ihr teuerstes Eigentum. Doch geschieht es vorzugsweise nur in der antiken Tagödie, daß er in dieser Form hervortritt, in der neueren hat er häufig gerade die entgegengesetzte Gestalt, wenn auch der Widerspruch im Wesentlichen ein und derselbe ist: hier muß es nämlich wie gewöhnlich heißen, daß jemand durch das Schicksal schuldlos wird. „Romeo und Julia“ ist, was diesen Punkt anbetrifft, trotz all seiner Romantik, geistesverwandt mit der antiken Tragödie. Umgekehrt steht wiederum in der antiken Tragödie in dieser Hinsicht Vieles der modernen nahe. So jene Stelle in Aeschylos' „Agamemnon“, wo sich Klytämnestra, nachdem sie ihren Gemahl getötet hat, hinter den Dämon des Geschlechts steckt?

Hier muß dieser Dämon als die Schuld mildernd, nicht, wie in der „Antigone“, als sie verschärfend aufgefaßt werden.

Hauch („Ueber das gewöhnliche dramatische Pathos“) sagt, daß in der antiken Tragödie das Schicksal (die Gottheit selbst) am Verbrechen eines Menschen mitschuldig sei, „was der christlichen Betrachtungsart vollständig widerstreitet.“ Dies ist ganz richtig; aber die neuere Tragödie ist in ihrem Wesen ebensowenig christlich wie die alte, und verhält sich hier wie dort mit dem Schicksal. Man kann dies in einem so modernen Werke, wie Henrik Hertz's „Ninon“ sehen:

Der Pater:

Mit dem Wort der Schrift habe ich leider wenig Hoffnung, Eindruck auf Euch zu machen. Aber fürchtet dann die Gottheit, vor welcher jene Alten, von denen ich weiß, daß Ihr sie ehrt, eine heilige Scheu gehabt haben: die Nemesis, die früher oder später auf Eurer Schwelle steht.

Ninon:

Ja, Nemesis! dieser Gedanke hat mich bei diesem ganzen Fest verfolgt. Ich fürchtete, die strenge Gottheit aus dem Maskenzug, aus jedem Baum, aus jedem Busch hervortreten zu sehen. . . . . Wer kommt dort? mein Gott! Jener Schwarm mit Fackeln läßt mich erschauern, als seien es der Erinnyen Scharen. Ist es ein Wink von Euch, daß Nemesis sich meiner

Schwelle nähert? Ja, ich weiß es, gegen diese fürchterliche Macht kann keiner sich verteidigen. Sie lauert auf unsere Handlung, auf das heimliche Trachten unserer Gedanken und auf jene Schwäche, die das Herz als erlaubt betrachtet. Was war die Schuld des Oedipus? usw.

Der Unterschied zwischen der antiken und modernen Tragödie ist nur der, daß gewöhnlich bei den Dichtern des Altertums der Unschuldige durch das Schicksal schuldig, bei den neueren dagegen umgekehrt der Schuldige durch das Schicksal schuldlos wird; aber mitschuldig ist das Schicksal in beiden Fällen; der Widerspruch, welcher die Seele des Tragischen ist, ist hier wie dort im wesentlichen derselbe. Denn daß das Geburtsschicksal dort personifiziert wird, hier dagegen nicht, und daß das verurteilende Schicksal dort Nemesis, Dike oder Adastreia, hier Gott oder Weltordnung genannt wird, das macht im Begriff keinen Unterschied.

Das Christliche besteht nicht darin, daß die Schuld durch die Entschuldung zweifelhaft, sondern daß sie durch die Sündenvergebung aufgehoben wird; aber damit hat die Poesie nichts zu schaffen. Die Gerechtigkeit des Schicksals ist hier wie dort ästhetisch am reinsten „eine Konsequenz der Aeußerlichkeit oder eine Naturgerechtigkeit" (Johannes Climacus). Es ist ein Mißbrauch des Wortes, hier von einer Vorsehung zu sprechen.

Das Schicksal kann nicht verstanden werden, nur das Orakel erklärt es, aber in Rätseln. Martensen nennt in seiner Ankündigung des Werkes „Fata Morgana" die Poesie ein Orakel des Weltgeistes. Wenn man mir gestatten will, diese Worte in einem etwas anderen Sinne, als Martensen, zu nehmen, so würde ich sagen, daß vorzugsweise die tragische Poesie dies ist, und daß dies Wort besonders für den tragischen Dichter Gültigkeit hat, daß „der Dichter alles verstehen kann — in Rätseln, und wunderbar alles zu erklären vermag — in Rätseln". (Kierkegaard).

Eine Vergrößerung des Dunkels, wovon wir bis jetzt keine Notiz genommen haben, entsteht dadurch, daß innerhalb des Umfangs der Tragödie das tragische Fatum aus den

Charakteren und Taten mehrerer Einzelner resultiert, jedoch nicht als ein Additionsfazit, sondern als volle, wenn auch dunkle Einheit dieser Taten. Das tragische Schicksal ist der große dunkle Schatten, der sich drohend auf dem Hintergrund des Dramas abzeichnet; die besonderen Geschicke der einzelnen Charaktere, die an und für sich betrachteten, vielleicht ideenlosen körperlichen Thatsachen, bilden gleichsam das in die Kreuz und Quer anscheinend planlos ausgeschnittene Schattenbild, welches den unkörperlichen Schatten wirft. Daß dieser sein Kind, jener seine Geliebte verliert, daß dieser getötet und jener unglücklich wird, sind lauter einzelne Fakta, lauter verschiedene Strafen, und doch ist das Schicksal nur ein einziges; aber wie die Perle in „Fata Morgana“ derartig beschaffen ist, daß jeder in derselben das erblickt, was er liebt, so verkörpert sich das eine, allgemeine tragische Schicksal in demjenigen jedes Einzelnen zur Strafe gerade für diejenige Schuld, die derselbe zu erleiden hat. Der Name des Schicksals wird daher von jedem Einzelnen je nach der Art genannt, in der sich die totale Schuld in ihm zugespitzt hat.

Dies schließt jedoch nicht aus, daß das Schicksal in einer einzelnen Tragödie in Gestalt einer einzelnen von den wahren Mächten des Lebens erblickt werden kann, indem es diejenigen verurteilt, die wider dasselbe kämpfen oder treulose Kämpfer für dessen Sache sind. Ulrici hat es besonders versucht, diese Betrachtungsart Shakespeare gegenüber geltend zu machen, und Zeising hat in seinen „Ästhetischen Forschungen“ (§ 344 ff.) dieselbe in systematischem Zusammenhang dargestellt.

Ulrici hat zwar nicht Recht, wenn er meint, daß in „Romeo und Julia“ die Liebe die Alle strafende Schicksalsmacht sei; denn an Held und Heldin könnte sie nichts auszusetzen haben; aber an und für sich lag nichts im Wege, daß in einer Tragödie die Liebe die gerechte Schicksalsrolle übernahm, gleichsam wie Freyer einmal an Odins Statt den Hochsitz Hlidsskialf bestieg.

Welches ist also die wahre Auffassung der tragischen Schuld? Die, daß das Schicksal weder ein bloßes Fatum ist, noch eine eigentliche Dike; aber zugleich jene die

Schuld veranlassende und dieselbe verurteilende Macht. Während sonst im ersten Falle das Schicksal, als das Allumfassende, worin der Held versank, seine Majestät durch eine Vernunftlosigkeit und Roheit verlöre, und während im andern Falle das Schicksal eine nur innerlich strafende Macht wäre, welche nicht nur den Helden, sondern auch seine Größe zum Falle brächte, ist erst jetzt das Schicksal als das richtende groß und gerecht, das Subjekt als das verurteilte selbst im Leiden durch die Zweideutigkeit seiner Schuld erhöht.

Verliert da nicht das Schicksal gerade dadurch, daß es als mitschuldig an dem Vergehen betrachtet wird, jede Erhabenheit?

Die Dichter legen bisweilen ihren Personen Repliken in den Mund, welche darauf hinweisen. So heißt es in Racines „Thébaide“:

Volà de ces grands dieux la suprême justice.
Jusqu'au bord du crime ils conduisent nos pas
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas.

Und bei Voltaire heißt es im „Oedipe“:

Impitoyables Dieux! mes crimes sont les vôtres
Et vous m'en punissez.

Nichtsdestoweniger verliert das Schicksal dadurch nicht an seiner Größe; denn obwohl das Schicksal oder die Weltordnung, welche straft, eigentlich mit jenem identisch ist, welches verführt, so wird jenes doch vom Zuschauer mit Recht als etwas Geistiges, als ein Weltengeist aufgefaßt, hingegen diese als etwas Natürliches, als eine Naturordnung. Die strafende Gerechtigkeit verliert ihre poetische Glorie deshalb nicht, weil sie philosophisch in Uebereinstimmung mit einer Naturgerechtigkeit erblickt werden muß. Deshalb sagt Frater Taciturnus in den „Stadien auf dem Lebenswege“ in der Nachschrift an den Leser § 3: „Das Ethische fragt nur nach Schuldig oder Nichtschuldig, ist selbst Manns genug, um es mit den Menschen aufzunehmen und drängt nicht nach etwas Aeußerlichem oder Sichtbarem, geschweige denn nach etwas so zweideutig Dialektischem wie Schicksal und Zufall, noch zu der Handgreiflichkeit irgendwelcher Urteilsakte.“

c. Rechtfertigung der dargestellten Theorie.

In Dr. Bojesens als Programm herausgegebenen „Aesthetischen Vorstudien“ ist der Satz ausgesprochen, daß das Tragische wesentlich ethischer Natur sei und sich auf den Gegensatz zwischen Gut und Böse stütze. Dr. Bojesen giebt im Ganzen genommen Vischers Ansicht wieder. Aber der Punkt, auf den er sich gestützt hat, ist gerade einer der allerschwächsten der Vischerschen Ästhetik, nämlich die Auffassung des Verhältnisses zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen. Die Frage nach diesem Verhältnis hat der spekulativen Ästhetik keine Schwierigkeit bereitet. Weil die in Hegels Rechtsphilosophie dargestellte Ethik schlaff ist, ward das Territorium „des Sittlichen“ so außerordentlich weit begrenzt. Deshalb wurde es in den Systemen für unbestreitbar gehalten und wird es noch heutigen Tages, daß sich das Ethische in seiner Reinheit dichterisch darstellen lasse. Ja, es wird sogar bestimmt, daß in einer so wichtigen Schönheitssphäre wie im Tragischen (wie es bei Dr. Bojesen heißt) der Standpunkt r e i n e t h i s c h sei.

Um den ethischen Standpunkt im Tragischen hervorzuheben, macht Vischer darauf aufmerksam, daß der Held die Schuld als mehr denn Unglück und äußeres Leiden erfasse, er fasse sie als Schicksal auf; aber gesetzt nun, daß dieselbe als Schicksal zu erfassen, ethisch betrachtet, dieselbe nicht erfassen hieß! In dem Augenblick, in welchem das Leiden beginnt und als gerechte Strafe des Schicksals (für eine Schuld, welche doch zugleich auch jene des Schicksals ist) erfaßt wird, bekommt der Held wohl momentan ein retrospektives Verständnis für sein Leben, welches analog dem ethischen ist, aber zu etwas weiterem bekommt er auch keine Frist; denn im selben Augenblick läßt ihn der Dichter sterben, oder das Stück enden. Daß das Leiden sich zum Ausgangspunkte eines vorwärtsschauenden Verständnisses gestaltete, würde in das Ethische hineinführen, aber hier bricht die Poesie notgedrungen ab.

Wir sehen aus dem Vorhergehenden, daß Vischer bei der Bestimmung der Schuld sich mit einer metaphysischen Urschuld zu helfen suchte, die sich jedoch als eine ethische Schuld erwies,

aber daß diese häufig gar nicht hervorgehoben wurde. Auf die einzelne Handlung mußte daher die Vischersche Aesthetik das Ganze anpassen. Man erkannte richtig, daß, wenn man Macbeth und Richard III. ausnahm, keiner der tragischen Helden trotz seiner Schuld schlecht zu nennen war. Da man aber beständig, sogar in der „Metaphysik“ des Schönen ethische Kategorien gebrauchte und nur mit dem Gegensatz: gut und böse operierte, so schloß man: da der Held nicht schlecht ist, so ist er gut. Er kämpft ja außerdem für „eine sittliche Macht“, sollte er da nicht gut sein?

Wir bekommen also die Schuld innerhalb des Guten, innerhalb der guten Bestrebung. (Vischer contra Weiße, welcher meint, daß im Tragischen der Untergang des Schönen erblickt wird: Nein, im Tragischen geht die Einseitigkeit durch das Gute zu Grunde). Das verhält sich aber keineswegs derartig. Die ästhetische Schuld hat ihren Platz vor dem Gegensatz zwischen Gut und Böse in entscheidender Weise geltend gemacht und bestimmt. Der absolute Unterschied zwischen Gut und Böse, welcher das Ein und All der Ethik ist, existiert nur für den wirklichen Menschen, wie er in der Welt der Wirklichkeit geworden, aber dieser absolute Unterschied gilt nicht für den Dichter, weil er die Menschen schildert, nicht wie sie werden, sondern wie sie sind, weil seine Gestalten nicht entweder gut oder böse sind, sondern beides, da die abstrakten Ideale und die abstrakten Bösewichte gleich unpoetisch sind.

„Aber der Dichter ist ja nicht wie der bildende Künstler daran gebunden, uns nur das Augenblickliche zu geben; der Dramatiker besonders zeigt uns ja eine Entwickelung des Charakters, also ein Werden“. Ganz gewiß; aber selbst dieses Werden kann keinen andauernden Zusammenhang erhalten. Sehen wir nur die Anfangsgeschwindigkeit, so muß der Rest als einfach daraus folgend betrachtet werden: da die Poesie nicht darstellen kann, wie z. B. für die Treue wider das Beschlossene in den langen Jahren gekämpft wird, so begnügt sie sich mit dem heldenmütigen Entschluß, „ungeachtet, daß der Held vielleicht nicht einmal Zeit gehabt hat, denselben zu beschlafen“. Aber da nun gerade die Wahrheit des Ethischen

das Historische, die innere Geschichte ist, so bedeutet es ethisch herzlich wenig, zu sehen, wie der Held seine Lenden gürtet, wenn dies ein Surrogat sein soll, um mit den Augen seinem langen und mühsamen Gange zu folgen.

In allen Punkten erfährt daher das Ethische, indem es ins Tragische aufgenommen wird, eine metaphysische Transfiguration. Der oder die, welche das Pathos der Tragödie tragen und welche das poetische Leiden trifft, sind ästhetisch als erhabene Individualitäten zu bestimmen. Ohne Größe vermag das Subjekt nicht tragisch zu interessieren. Wie wahr dieser (von Köstlin angegriffene) Satz ist, erkennt man z. B. an Oehlenschlägers „Erik Glipping". Aber nun lautet die Frage: was ist das Große? und hierüber sind Ästhetik und Ethik ganz verschiedener Meinung. Ja, es läßt sich kaum ein krasserer Gegensatz als jener der Aesthetik denken: „der wirklich ungewöhnliche Mensch ist der wahre gewöhnliche" (Vischer § 48, 2) und jener der Ethik: „der wahre gewöhnliche Mensch ist der wirklich ungewöhnliche" („Entweder—Oder", 2 Ausg. II. p. 230).

Die Aesthetik sieht in demjenigen, dessen natürliche Fähigkeiten gleichsam jene des Geschlechts zu zentralisieren scheinen, dessen Repräsentanten. Die Ethik, unbekümmert um die natürlichen Unterschiede, um Fähigkeiten und Gaben, erblickt die Größe darin, daß das Individuum in seinem Leben das Allgemeinmenschliche zum Ausdruck bringt; je mehr es dies zu verwirklichen vermag, desto ungewöhnlicher ist es.

Nun kann die ethische Größe zwar auch bisweilen ästhetisch erhaben werden, indem sie sich auf eine äußerlich ins Auge fallende Art dokumentiert, wie sie dies dann und wann vermag, aber durch sich selbst wird sie nicht ästhetisch groß. Und was nun das eigentlich Tragische anbelangt, so kann wohl das ethisch Große tragisch sein (d. h. sich also dem Zuschauer zeigen), aber nicht zum Helden in einer Tragödie werden; denn der Held der Tragödie ist nur dadurch ein Held, daß er es sein will, oder richtiger, dadurch nicht: daß er es nicht sein will; aber der Ethiker will dies nie.

So sagt der Ethiker in „Entweder—Oder": „Ich ver-

sichere Dich, daß, wenn mein Leben derartig ohne eigene Schuld in Kummer und Leiden verflochten wäre, daß ich mich selbst den größten tragischen Helden nennen, mich an meinem Schmerze ergötzen und die Welt erschrecken könnte, indem ich ihr denselben namhaft machte, so ist meine Wahl getroffen, ich lege das Gewand des Helden und das Pathos der Tragödie ab, ich bin nicht der Geplagte, der stolz auf seine Leiden sein kann, ich bin der Gedemütigte, der seine Schuld fühlt, ich habe nur einen Ausdruck für das, wofür ich leide: Schuld, einen Ausdruck für meinen Schmerz: Reue, eine Hoffnung für mein Auge: Vergebung."

Auf diese Weise betrachtet, will Hegel seinen (von Dr. Bojesen angeführten) Satz, daß die großen Charaktere ihre Ehre darin setzen, schuldig zu sein, nicht verstanden haben. Denn dies besagt im Grunde nur, daß der Held zu stolz ist, um rühren zu wollen, nicht, daß er zu demütig ist, um klagen zu dürfen. Aber ist die Brücke abgebrochen, jeder Ausweg versperrt, um die Schuld los zu werden, indem man sie hinter sich auf die Schultern des Schicksals wirft, sieht das Subjekt nur vorwärts, dann ist der Tragödienheld verschwunden.

Deshalb ist es auch nicht die ethische Größe, welche die Tragödie bei ihren Helden erstrebt; wie sollte sie auch besonderen Wert auf dieselbe legen können, wenn sie beim Verteilen ihrer Würde, da der Große so schwach, diese dem Schlechten zuerkennt, für den Fall, daß er der Ästhetik als böse zu imponieren vermag? Nehmen wir als Beispiel Brutus, der, um das Gesetz zu stärken, das Todesurteil an seinem Sohne vollstrecken läßt. Brutus ist ethisch groß. Wollte jedoch der Dichter diese Geschichte zu einer Tragödie verwenden, so müßte er den Sohn, nicht Brutus, zum tragischen Helden machen. Des jungen Mannes unüberlegter Mut, der Mangel an Gehorsam gegen des Vaters Gebot, der ihn so liebenswert macht, mit anderen Worten, die unmittelbare Größe kann nur die Poesie verstehen. Brutus selbst kann nicht zum Helden werden, bevor nicht der Dichter einen Umstand ausfindig gemacht hat, auf Grund dessen er jenen Befehl nicht gegeben haben soll — und dann einen neuen, der dies entschuldigt.

Gleich wie das Böse, indem es dies gründlich ist, schließlich ästhetisch erhaben wird, so muß das Gute stets bis zu einem gewissen Grade verdächtigt werden, bevor es für den tragischen Zusammenhang brauchbar wird. Die Vischersche Aesthetik nimmt zwar ohne weiteres an, daß alle jene Größe, die sich ästhetisch auffassen und darstellen läßt, „Stoff für das tragische Schicksal" abgeben kann. Aber „das Erhabene im guten Willen" (die ethische Größe) bekommt sie nur hingezogen vor das Forum des Schicksals, wenn sie dem Wortlaut nach einen Satz wie den folgenden von Goethe sich zu eigen macht: der Handelnde ist stets gewissenlos, Niemand hat ein Gewissen außer dem Zuschauer", und dann hinzufügt: „Diese Gewissenlosigkeit soll und muß sein."

Nein, ethisch betrachtet, hat niemand ein Gewissen außer dem Handelnden und das Gewissenlose besteht eben darin, Zuschauer zu sein. Wovon gilt jener angeführte Satz? Vom Unmittelbaren. Die Handlung des Unmittelbaren ist stets gewissenlos, weil das Unmittelbare selbst gewissenlos oder ohne Gewissen ist. Deshalb kann so häufig der Streit nicht geschlichtet werden, ob seine Handlung ein schuldvolle ist oder nicht. Denn so darf man überhaupt nicht fragen. In diesem Sinne gilt von Julia, was Shakespeare (Sonet 151) sagt: Love is too young to know what conscience is.

Diesen Streitigkeiten macht nur eine Totalitätsbestimmung ein Ende. Und doch behauptet die Vischersche Aesthetik, daß jede sittliche Handlung zugleich schuldig ist. Wie beweist sie dies? Sie argumentiert aus der Einzelheit des Handelnden. Weil das Individuum als einzelnes sich unter den vielen sittlichen Lebensmächten zum Pathos seines Lebens nur eins wählen kann, muß es sich notwendiger Weise zuvörderst einseitig schuldig machen. Aber ethisch will die Persönlichkeit nicht unmittelbar ein oder das andere einzelne gute Ziel, ethisch will die Persönlichkeit nur die Freiheit, und diese ist das Gute, und weil die Persönlichkeit ethisch die Einheit des Allgemeinen und wie Einzelnen ist, so ist die Bestrebung niemals endlich oder individuell.

Da die äußerliche Handlung ethisch nichts zur Sache

thut, so kann die auf deren Einzelheit beruhende Einseitigkeit dem Individuum keine Schuld zuziehen. Obschon diese falsche Anschauung von Hegel stammt, so sieht man sie doch immer wieder von Leuten aufgenommen, die Hegel sonst wie die Pest scheuen, so von Rosenberg in seiner Abhandlung: „Ueber den Einfluß der politischen Verhältnisse auf die dramatische Poesie der Hellenen" und von R. Nielsen in seinem Buch: „Ueber Schicksal und Vorsehung."

Aber ist die That an und für sich nicht schuldig, so kann der Held keinesfalls dadurch schuldig werden, daß er wie es heißt, durch seine Hingabe an die einzelne sittliche Macht dazu kommt, eine der anderen sittlichen Ideen in ihrem Repräsentanten zu kränken. Denn ethisch kommt die Absicht, nicht die Wirkung in Betracht.

Und was nun überhaupt den sogenannten „sittlichen Konflikt" betrifft, den die Tragödie als ihr Höchstes darstellen soll, so muß vor allem der Mißbrauch betont werden, der hier mit dem Worte *sittlich* getrieben ward. Hegel stellte die Theorie auf, daß das für den tragischen Konflikt in der antiken Tragödie Charakteristische darin bestehe, daß derselbe auf einem Kampf zwischen substantiellen sittlichen Ideen durch deren Repräsentanten beruhe. Diese nur halb wahre und nur auf ganz vereinzelte Tragödien passende Lehre, deren durchgeführte Rechtfertigung auch von Hegel selbst nirgends versucht ist, hat eine merkwürdig günstige Aufnahme gefunden.

Nicht nur wurde die glänzende Schaumünze, welche in der „Phänomenologie des Geistes" anläßlich des Entstehens der Theorie: das geistvolle Mißverständnis von Sophokles' „Antigone", geprägt ward, später im Ernst von Hegel vorgezeigt, in dem sie sorgfältig in größerem oder kleinerem Format in den meisten seiner Werke abgedruckt wurde, sondern die Theorie wurde aufgenommen und in erweiterter Form in Dänemark von Heiberg, in Deutschland von der nachhegelianischen Ästhetik verteidigt.

Hier ist es nun besonders auffallend, daß Hegel die Theorie einschränkte, um die antike Tragödie zu beschneiden, weil er nur in ihr fand, was er in substantiellen Ideen aus-

gedrückt nannte. Hierzu rechnet Hegel eigentlich die Liebe nicht. Er spricht hingegen von dem für den Zuschauer Widersinnigen und die Sympathie Schwächenden, welches darin liege, daß der Held „sich gerade auf dieses Mädchen kapricioniere“. Er hat Unrecht, weil die Liebe, selbst wenn sie im individuellen Falle unerklärlich, doch für jeden einzelnen der Zuschauer verständlich ist, und mithin auf die Teilnahme Aller ungefähr auf dieselbe Weise rechnen kann, wie nach Kant die Schönheit.

Hegels Nachfolger sind zu dem entgegengesetzten Extrem gelangt. Für diese Männer, welche seine Theorie erweitert haben, existiert der nicht-ethische Wille nicht, der sich nicht auf die eine oder andere Art derartig hinaufschrauben läßt, um den Titel: sittliche Macht tragen zu können. Ich will als Beispiel nur anführen, daß Vischer einen Konflikt genannter Art in Goethes „Clavigo“ zwischen „dem Ruhm der Zukunft und der Pflicht der Treue“ erblickt. Da hatte Hegel denn doch in diesem Punkte einen gesunderen Blick, er machte wenigstens in sittlicher Hinsicht kurzen Prozeß mit Clavigo.

Von größtem Interesse ist es dann, zu beachten, wie die moderne Tragödie, Goethes „Tasso“, welches beständig als jenes Beispiel angeführt wird, in welchem der Kampf zwischen den sittlichen Mächten am deutlichsten wahrgenommen wird, gerade die Lehre widerlegt. Leonore, und Vischer mit ihr, meinen zwar, daß Tasso und Antonio Feinde sind, „weil die Natur aus beiden nicht einen Mann formte“. Aber sollte dies wirklich der ganze Grund sein? Nein, im „Tasso“ beruht der Konflikt so wenig auf einer unvermeidbaren, wenn auch wohl naturnotwendigen Feindschaft, daß sich Alles in Harmonie auflösen würde, wenn sich beide Parteien oder wenigstens die eine moralisch zusammennehmen würde. Selbst wenn man einräumen wollte, daß dort in der Tragödie ein Kampf zwischen „sittlichen Ideen“ geführt werde, so wäre damit ja nicht gesagt, daß die Tragödie einen Konflikt zwischen sittlichen Persönlichkeiten enthalte, so daß die Rede davon sein könnte, daß der Gute an seiner Einseitigkeit zu Grunde ginge.

Der Umstand, daß man rein formell (d. h. für Andere)

irgend eine Lebensmacht, Staat, Familie &c. repräsentiert, kann doch nur infolge der unsinnigsten Beschränktheit jemand würdig machen, zu deren Repräsentant ernannt zu werden, und mit einer Art Vollmacht in deren Namen aufzutreten. Nicht ein jeder würdiger Vater repräsentiert die väterliche Gewalt. Außerdem kommt es der Poesie überhaupt nicht so sehr auf den Zweck der Persönlichkeit an, als auf die Energie, die Leidenschaft und Wärme, mit der sie will, was sie eben will. Man kann doch nicht annehmen, daß, wenn das, was ein Mensch will, sittlich ist, er selbst es schon ist. Es ist dasselbe, als wenn jemand glauben wollte, daß der, welcher in einer reflektierenden Dichtart schriebe d. h. in einer derartigen, in welcher sich die Idee der Poesie reflektiert hat, daraus die Reflexion seines Genies beweisen könnte.

So wenig also der Kampf für das einzelne sittliche Pathos an sich das Individuum schuldig macht, ebensowenig vermag dies der Konflikt zwischen den sogenannten „sittlichen Mächten" mit Notwendigkeit zu Stande zu bringen. Vischers desbezügliche Anschauung kann in einen Satz zusammengefaßt werden: es ist unmöglich, daß die ethische Persönlichkeit unschuldig aus einer Kollision mit der Pflicht hervorgehen kann. Ethisch kann jedoch ein Zusammenstoß zwischen Pflichten dadurch vermieden werden, daß die Persönlichkeit einen Ausdruck des Ethischen in einen anderen und höheren aufgehen läßt. Damit dies ein Mensch ethisch rein zu thun im Stande sein kann, muß natürlich gefordert werden, daß der Betreffende gegen seine Sympathie für das erste Verhältnis kämpft und dieses bewahrend, die erste im Dienste des Höheren aufopfert. Bewahrt er die Sympathie und ist es gerade bis zum letzten Augenblick sein Wunsch, das erste Verhältnis unverletzt bestehen zu lassen, so daß er es nur bricht, weil er es für seine Pflicht hält, so hat er sich selbst sein Siegeshemd gewebt und geht selbst aus dem schrecklichsten Streit unverletzt hervor. Hält man dies nicht fest, so gelangt man auf dem Gebiete der Moral zu einer Begriffsverwirrung, wie man sie bei den heutigen deutschen Philosophen antrifft, unter denen ein so vortrefflicher Aesthetiker und seltener Denker wie Zeising z. B.

schreibt, daß die Märtyrer und alle jene, die ihr Leben für eine heilige Sache opfern, doch stets darin schuldig sind, daß sie die Pflicht der Selbsterhaltung verletzen.

Sind nun zwei Parteien, jede auf ihrer Seite in eine derartige Kollision wider einander gestellt und thun beide trotz ihres Wunsches das, was sie für ihre Pflicht erachten, so kann, welche Schuld auch hier gefunden werden mag, selbe nur auf einer mangelhaften Erkenntnis beruhen.

Denken wir uns einen Augenblick das Verhältnis zwischen Antigone und Kreon folgendermaßen: Antigone besitzt keinen höheren Wunsch, als dem Gesetz und damit Kreon, dem Urheber des Gesetzes, gehorchen zu können, sie empfindet dies als ihre Pflicht; aber eine höhere Pflicht, die Pflicht gegen die Götter, verhindert sie daran, und mit Schmerz ist sie dem König ungehorsam; Kreon seinerseits, welcher den Abscheu der Götter vor unbegrabenen Leichen kennt, setzt mit Schmerz, aber seiner Pflicht als Vater und Lenker des Landes, die Pflicht gegen die Götter, die er nicht mit jener verbinden kann, bei Seite — ist mithin nicht Antigone unschuldig und Kreons ganze Schuld in solchem Falle nur das (ehrenwerte) Mißverständnis, in welchem er seine Pflicht gegen den Staat als die höchste erblickt? Aber wie würde es dann möglich sein, Antigone als Heldin der Tragödie zu verwenden; würde es nicht unsinnig, ja unmöglich sein, das Schicksal diejenige Person zerschmettern zu lassen, deren leuchtendes Gewand auch nicht den kleinsten Zipfel darbot, welchen ein Zahn vom Schicksalsrade erfassen könnte! Aber deshalb verhält es sich auch in der Tragödie nicht derartig. Auch aus dem Grunde, weil eine solche Tugend auf der Bühne den Zuschauer ungläubig macht und die Komik herausfordert.

Nur weil weder Antigone noch Kreon sich ihrer Leidenschaft ethisch bewußt oder frei von ihr sind, haben beide Schuld, stehen beide unter dem Schicksal. Von einem sittlichen Konflikt ist also in der „Antigone“ keine Rede. Daß nun die Hegelsche Theorie im übrigen auch nicht in anderer Hinsicht auf Antigone Anwendung findet, die sie doch gewissermaßen als ihre Fahne an ihrer Spitze trägt, leuchtet

zum Teil bereits aus dem Vorhergehenden ein, wo dies indirekt ausgesprochen ist, teils aus der Abhandlung in „Entweder-Oder", wo deutlich gezeigt ist, daß hier der Schicksalsbegriff keinesfalls entbehrt werden kann. Endlich hat Sibbern (Ueber Heibergs „Perseus" Monatsschr. f. Litt. Bd. 20 p. 435 ff.) auf das Nachdrücklichste dargethan, wie unmöglich es ist, wenn man nach der Bedeutung des Gedichtes (ich will nicht einmal sagen, nach der des Dichters) fragt, irgendwelche Berechtigung auf Seiten Kreons daraus herzuleiten.

Der Geist, welcher durch das tragische Drama weht, ist der Geist der Weltgeschichte; aber der Geist der Weltgeschichte ist durchaus kein ethischer. Wenn der Denker auf das weltgeschichtlich Geschehene oder Vollbrachte zurückblickt, so bemüht er sich, dies als etwas naturgemäßes, als notwendige Bewegung der der Weltgeschichte innewohnenden Idee aufzufassen. Für diese welthistorische Betrachtung enthält die dramatische eine Analogie, ja mehr als dies; denn es ist die Dramaturgie, welche in der modernen Zeit eine Grundlage für die Philosophie der Geschichte gebildet hat. Auch im Drama ist die Idee die Seele in einem inneren Entwickelungsgange. Hierin liegt dann auch die Antwort auf die Frage: weshalb das Tragische einen so viel größeren Drang zum Historischen hat, als das Komische. Die gewöhnlichen Vorteile, welche der historische Stoff dem Dichterwerk hinsichtlich der Naturwahrheit und Konkretion gewährt, erklären dies nicht. Aber die Sache ist die, daß sich die Poesie mit Hülfe jener Spur von Ideenbeseeltheit, welche in dem dem Zuschauer bekannten historischen Gange der Begebenheiten eingeprägt war, — einer Spur, die jetzt vom Dichter so scharf und deutlich gemacht wird, daß sie möglichst schon in der ersten Szene wahrgenommen wird, — sicher stellt, daß der Zuschauer den vollen Eindruck von der Handlung der Tragödie als einen Entwickelungsgang nach eigenen Gesetzen erhält.

Noch klarer wird dies, wenn der Dichter keinen weltgeschichtlichen Stoff aufnimmt; denn dann muß er durch seine Kunst dieselbe Empfindung des Resultates, welches das Historische ihm sonst mit hervorzurufen behülflich ist, zuwege-

bringen. So z. B. in „Romeo und Julia". Man braucht nicht sein Vertrauen auf das Programm zu setzen, um nach dem ersten Akt zu wissen, ob man als Zuschauer dieses Stückes eine Tragödie oder ein Lustspiel zu sehen bekommen wird, und allein dieser starke Schicksalseindruck verteidigt Shakespeare gegen die Beschuldigung, den unglücklichen Ausgang auf einem dreifachen Zufalle haben beruhen zu lassen, eine Beschuldigung, welche seiner Zeit von dem englischen Kritiker Home erhoben wurde und wogegen er sonst nicht würde verteidigt werden können.

Wenn sich der Dichter auch nicht damit begnügt, die äußeren historischen Handlungen wiederzugeben, sondern dieser Schale einen Kern giebt, so giebt er diesen doch nicht als einen rein ethischen, sondern als einen ethisch-metaphysischen. Denn weltgeschichtlich sehe ich die Wirkung, ethisch die Absicht, ästhetisch sehe ich die Wirkung hinter der Absicht, aber diese wieder als Wirkung; und dadurch ist das Ethische entkräftet. Ethisch mache ich das Individuum nur für die Absicht verantwortlich, ästhetisch mache ich es für noch etwas mehr verantwortlich, nämlich für die Wirkung, mache es jedoch zu gleicher Zeit nur halb verantwortlich für Absicht und Wirkung, indem ich es nämlich rückwärts in seinen Voraussetzungen betrachte.

Historisch sehe ich die Notwendigkeit der Handlung, ethisch deren Freiheit, ästhetisch dagegen deren freie Notwendigkeit. Ethisch genommen ist mithin die Wirkung gleichgültig, ästhetisch bin ich berechtigt, aus der Wirkung auf das Innere des Handelnden zu schließen, aber dies Innere wird doch wieder nicht isoliert aufgefaßt, sondern als ein derartiges, für welches das Subjekt nur halb verantwortlich ist. Ethisch sehe ich die innere Geschichte, weltgeschichtlich die äußere, ästhetisch einen Versuch, die innere Geschichte sich in der äußeren dokumentieren zu lassen. Weltgeschichtlich sehe ich vorzugsweise die Geschichte des Geschlechts, ethisch diejenige der Individuen, ästhetisch jene gegenseitig aus einander resultierende des Geschlechts und der Individuen.

Die Philosophie faßt die einzelnen Glieder im Organismus der Ideen als zusammenwirkende Mächte auf, die in ihrer

kleinen Welt die Totalität abspiegeln. Wir sehen daher, daß die Idee des Schönen zugleich auch jene des Guten und Wahren widerspiegeln muß. Aber das Ethische kann nicht als solches in das Aesthetische eintreten, weil es, indem es ein Schönheitselement wird, seine Selbständigkeit, sein entschiedenes Sondergepräge verliert. Das gemeinsame Gebiet, auf dem sich die Ideen begegnen, ist jenes Gebiet, aus dem sie hervorgingen: das Metaphysische, und infolge dieses Umstandes muß das Ethische innerhalb des Aesthetischen einen metaphysischen Charakter annehmen, so daß die ästhetische Schuld eine ethisch-metaphysische wird, und das tragische Schicksal ein weder rein nicht-ethischer noch ein rein ethischer, sondern ein ethisch-metaphysischer Begriff.

Zwei Kapitel aus der Theorie des Komischen.

(1866.)

Kapitel 1.

Der Widerspruch im Komischen.

Mitte vorigen Jahrhunderts (in Mendelssohns „Rhapsodie“) wurde es zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gemacht, inwieweit das Gelächter als in einem ebenso nahen und inneren Verhältnisse zur Freude stehend bezeichnet werden müßte, wie das Weinen zum Schmerz und zur Trauer. Die Frage wurde natürlich verneinend beantwortet, aber schon der Umstand, daß sie aufgeworfen ward, deutet auf die einfache und richtige Beobachtung zurück, daß der Eindruck, den der komische Gegenstand auf unsere Seele macht, ein ungemischt sthenischer, ein Eindruck des Vergnügens ist, und der Fehler bestand nur darin, daß man nicht zwischen dem gewöhnlichen seelischen Wohlbehagen und jenem Zustande unterschied, welcher nur die unbeschwerte, geistesfreie Stimme des intellektuellen Vitalitäts- oder Kraftgefühls ausdrückt.

Jene Beobachtung liegt bereits der allerfrühesten kurzgefaßten Theorie des Komischen, der bekannten aristotelischen Definition, zu Grunde, welche übrigens mit noch größerem Rechte als seine weitläufige Lehre von der Tragödie berühmt und bewundert worden ist; die Nebenbestimmungen *schmerzlos* und *harmlos*, die er hierzu giebt, und als Grundlage des Lächerlichen festsetzt, halten gerade diejenigen Eigenschaften von dem Gegenstande fern, welche den Gemütszustand des Zuschauers oder Zuhörers bedrücken oder beschweren würden. Daß nun dieser hier von Aristoteles betretenen Spur in den nachfolgenden

Zeiten beständig aufs neue gefolgt ward, versteht sich bei einem Denker, dessen geringste Worte in Ehren gehalten, ja mit kritikloser Ehrfurcht in einem so langen Zeitraume nach Wiedergeburt der Studien wiederholt wurden, von selbst. Aber die Spur ward nicht beibehalten, nicht weitergeführt, und die zahlreichen Schriftsteller, welche in neuerer Zeit die Untersuchung erneuert und sich auf dem Gebiete der Theorie des Komischen Verdienste erworben haben, haben ganz verschiedene Angriffspunkte gewählt und sind auf ganz anderem Wege als dem aristotelischen in das Heiligtum dieses Begriffes eingedrungen.

Der erste bedeutende Denker, welcher den Ariadnefaden des griechischen Philosophen aufnimmt und durch eine Anknüpfung an denselben einen wirklichen Fortschritt bewirkt, gehört der dänischen Litteratur an; es ist ein Pseudonym, Johannes Climacus, welcher in der Nachschrift zu den „Philosophischen Brocken“ gleichzeitig die aristotelische Begriffsbestimmung derartig erweiterte und vertiefte, daß sie ihren Charakter als zufälligen Fund verlor und wie ein gefordertes Glied in ihrer nächsten Begriffsverbindung aussah; aber innerhalb der nächsten zehn, zwölf Jahre wurde dieselbe Auffassung zuerst in einer mehr skizzierten Darstellung von dem Franzosen Alfred Michiels, dann in ausführlicher Behandlung und systematischem Zusammenhang von dem deutschen Aesthetiker Karl Köstlin dargestellt, ohne daß diese Männer den dänischen Autor gekannt hätten und, wie es den Anschein hat, ohne daß der letzterwähnte Philosoph von dem französischen Versuch etwas gewußt habe.

Die Definition des pseudonymen Autors ist folgende: Das Tragische und Komische ist einunddasselbe, soweit beide im Widerspruch sind; aber das Tragische ist der leidende, das Komische der schmerzlose Widerspruch.

Die erste dieser Grenzbestimmungen umschreibt eher denjenigen Weltteil, wo das Tragische ursprünglich heimisch ist, als dessen eigentliches Gebiet: es hat deutlich genug dem Autor nicht viel daran gelegen, die strengere und engere Definition zu geben; aber er hat den Umfang des Begriffes mit einem breiten und kühnen Ausdruck bestimmt, der weder

das bloße Unglück noch das nicht versöhnende Entsetzen ausschließt.

Bei der anderen Definition wollen wir verweilen. Derjenige, welcher einseitig den Blick auf das Verhältnis des Widerspruchs als ein gegebenes richtete, und sowohl Darstellung wie Auffassung außer Betracht ließe. würde sofort (die von Ljunggren gethane) Bemerkung in Bereitschaft haben, daß an und für sich kein Widerspruch vorhanden sei, selbst der geringste und flüchtigste, ganz unschädliche, ganz schmerzlose nicht, so daß der Ausdruck „schmerzloser Widerspruch" selbst ein Widerspruch und folglich „leidender Widerspruch" eine Tautologie genannt werden muß.

Aber das Verhältnis des Subjekts ist ein Faktor, auf welchen in der Ästhetik stets geachtet werden muß und in ganz besonderem und ungewöhnlichem Grade beim Komischen. Wahr ist, daß der Widerspruch ein zweiseitiges, ein zweideutiges Phänomen ist; es ist ganz sicher, daß es z. B. für den Dichter ebenso unmöglich ist, Alles, was sich mit dem Gelächter vermischen könnte, aus seinen komischen Figuren herauszupumpen, wie für den Physiker, einen vollkommen luftleeren Raum herzustellen, es bleibt da stets ein *schädlicher* Raum zurück; aber für die Stimmung des Komischen ist das Schmerzliche ganz verschwindend, ein unendliches Etwas, welches das Gelächter keck in ein Nichts davon wirbelt. Zwar ist die Bestimmung „schmerzlos" sehr relativ; aber dasselbe gilt auch vom Begriff des Komischen, dessen Wesen, während es entschieden beleidigt wird, in niederem oder höherem Grade erregt werden können muß.

Insofern kann der Widerspruch daher ohne Widerspruch schmerzlos genannt werden; aber für wen ist er komisch ohne Schmerz? Auf Grund der allgemeinmenschlichen Sympathie, welche den Schmerz von dem Punkte verpflanzt oder fortleitet, zu dem er gelangt ist, kommt es ungefähr auf dasselbe heraus, ob das Prädikat *schmerzlos* auf den Zuschauer oder den Erreger der Komik übertragen wird; am genauesten jedoch muß es für ersteren in Betracht kommen, da ein selbst für den Gegenstand peinlicher Zustand uns komisch vorkommen

kann, während wir umgekehrt einen schmerzlichen Eindruck von demjenigen empfangen können, der in einen Widerspruch gekommen ist, ohne selbst zu leiden.

Wir müssen es vorläufig als gegeben betrachten, daß wir uns am Komischen belustigen. Aber ist der schmerzlose Widerspruch notwendigerweise zugleich ein erheiternder? Giebt es keinen Widerspruch, der uns weder Schmerz noch Vergnügen verursacht, sondern seiner Natur gemäß unsere Stimmung auf dem Nullpunkte festhält? Und ferner, selbst wenn in dem schmerzlosen Empfinden des Widerspruchs stets ein wenn auch noch so verborgenes und unklares Vergnügen vorhanden ist, ist der erheiternde Widerspruch dann auch notwendigerweise zugleich ein komischer? Wenn hier auch der Ausdruck Schmerz in so weitgehender Bedeutung genommen wird, daß er jedes Gefühl von Unbehagen, vom stärksten und am meisten bewegenden, bis zu jenem, welches sich in einem Achselzucken und einem Kopfschütteln äußert, umfaßt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß täglich Widersprüche, Irrtümer, Absurditäten vorkommen, die entweder so unbedeutend oder langweilig, fade und gleichgültig sind, daß ihnen vollkommen die Fähigkeiten mangeln, uns in jene Stimmung zu versetzen, welche das Komische hervorruft. Will man dies Phänomen durch die Subjektivität und Realität erklären, welche in dieser Sphäre herrschen, und eine zweite Probe, in einer anderen Stimmung oder mit einer anderen Person angestellt, fordern, dann muß man in jedem Falle einräumen, daß die Bestimmung *schmerzlos* nicht befriedigt.

Noch deutlicher zeigt sich dies, wenn wir Beispiele unter den Formen eines nichtkomischen Widerspruches wählen, welche einen dem niederstimmenden ganz entgegengesetzten Eindruck machen und unstreitig erheitern. Einen derartigen bietet unter anderem die künstlerische Illusion dar und zwar bereits in ihren allereinfachsten Gestalten. Die jonische Säule z. B., die in der Mitte am breitesten, gleichsam zusammengedrückt und durch das Gewicht der Massen nach den Seiten auszuweichen scheint, verleiht dem empfänglichen Auge den widersprechenden Sinneneindruck eines elastischen Steines.

Dieser Widerspruch befriedigt den Schönheitssinn, ist

aber nicht komisch; denn keine Vollkommenheit erweckt Gelächter. Die Wahrheit ist nämlich, daß der Widerspruch nicht nur schmerzlich sein kann, ohne tragisch zu sein (man denke an das Unheimliche im Scheinleben eines Wachskabinettes, an das Grauenvolle bei dem Nicken des steinernen Komthurs), sondern daß überhaupt das Komische und das Tragische nur zwei Hauptformen des Widerspruches sind, um die sich zahlreiche Nebenformen gruppieren. Unter den ästhetisch ansprechenden von diesen ist besonders der erhabene und der pikante oder bizarre resp. barocke Widerspruch von Interesse. Der erhabene Widerspruch tritt z. B. im Scherflein der Witwe hervor (der Widerspruch: daß die kleinste Gabe die größte ist) oder in der Legende von St. Christopher (das Kind ist der stärkste Herr) oder in der Seligkeit eines Märtyrers während seiner Leiden.

Der barocke Widerspruch ist oft genug in einer gewissen Art von Romanhelden verkörpert, welche das Interesse des Lesers dadurch gewinnen, daß sie die streitsüchtigsten Charakterzüge besitzen und sich gleich heimisch unter den Auserwählten des Menschengeschlechts wie in der Hefe der Gesellschaft fühlen. Ein pikanter Widerspruch tritt in der jugendlichen Schönheit der bejahrten Ninon hervor.

Ein Einspruch gegen die Beweiskraft dieser und ähnlicher Beispiele wäre indessen vollauf berechtigt, so lange nicht genauer verhandelt und festgesetzt ist, was unter dem Ausdruck Widerspruch verstanden werden soll. Solange der Umfang des Begriffes nicht bezeichnet ist, kann es ungewiß erscheinen, ob man für eine Sache oder ein Wort kämpft. Der Einwand liegt nahe, daß der Widerspruch, der nur für den abstrahierenden und trennenden Verstand vorhanden ist, aber sowohl in Wirklichkeit wie auch für die Vernunft besteht, daß dieser kein wirklicher Widerspruch ist und auch nicht in der gegenwärtigen Verbindung mit diesem Namen genannt werden darf.

Was versteht man also unter einem Widerspruch, was muß man sich bei diesem Worte denken, welches nach der Kierkegaardschen Definition die gemeinsame Bestimmung für das Komische und das Tragische abgiebt? Nach dem ursprünglichen Sprachgebrauch hat das Wort natürlich nur auf

die menschliche Rede Anwendung finden können und bedeutet also die Handlung, einem Andern zu widersprechen, ein Verneinen oder einen Einspruch gegen eine Aeußerung zu richten. Dann bekommt es (nach Molbech) eine derartige Bedeutung bei zwei Gegenständen, Sätzen oder Aussagen, daß dieselben einander aufheben, nicht beide zugleich gedacht werden können.

Endlich wird es nach Hegels Zeit übereinstimmend mit dem von diesem Denker gebrauchten deutschen Worte Widerspruch in einem erweiterten, aber keineswegs sehr bestimmten Sinne angewendet. Es ist dies offenbar derjenige, von dem hier die Rede ist; denn eine kantische Antinomie ist weder komisch noch tragisch, und als Selbstaufhebung, als reine contradictio in adjecto kann also jedenfalls das Tragische unmöglich bestimmt werden. Hegel mit seinem „Alles ist ein Widerspruch“ muß hier also zurückstehen. Aber es zeigt sich sofort, daß Kierkegaard an den eigentlich didaktischen, den metaphysischen Widerspruch nicht gedacht hat. Denn dieser ist in seinem Prinzip des Daseins ureigener Widerspruch und das Dasein ist so wenig ein Gegenstand des Mitleids wie des Gelächters. In der Weltordnung ist der Widerspruch als solcher nicht vorhanden, sondern ausgeglichen und versöhnt, folglich nicht leidend; auch nicht schmerzlos? — hier wird unsere vorstehend geäußerte Bedenklichkeit bestärkt — in keinem Falle aber weder komisch noch tragisch.

Es kann hier nur noch von den Widersprüchen gegen das Ideal die Rede sein, nicht von dem der Weltordnung eigentümlichen Widerspruch. Weil nun aber der Grundwiderspruch des Daseins weder Gelächter noch Schmerz erweckt, kann trotzdem jene erste Unterschiedseinheit von Geist und Natur ganz gut die Bedingung sein, ohne welche nichts Tragisches oder Komisches existieren könnte. Und so verhält es sich auch wirklich. Deshalb kann nur das zugleich natürliche und geistige Wesen Gegenstand des Gelächters werden, und nur durch eine Unterschiebung, durch eine mehr oder weniger unwillkürliche Umstellung erblickt man die Tiere oder die leblose Natur in einem komischen Lichte. Nur der Mensch lacht und nur wegen etwas Menschlichen.

Es wäre natürlich unsinnig, hieraus zu folgern, daß der metaphysische Widerspruch, so oft er in der realen Welt hervortritt, sich als tragisch oder komisch manifestieren müsse; denn dann würde infolge der Allgegenwart des Widerspruches Alles eins von beiden oder beides sein. Aber, indem wir dem Folgenden vorgreifen, können wir sagen: wenn der Widerspruch als ein realer hervortritt und ganz auf die Außen- oder Oberfläche der existierenden Wirklichkeit hinausgezogen ist, dann haben wir das Komische. Die schweren und langsamen Naturen, die grübelnden Völkerschaften, welche stets den Dingen auf den Grund gehen wollen, haben so wenig Sinn für das Komische, weil dies eine der überflüssigsten Eigenschaften der Dinge ist. (Vergl. Heiberg und Dumont: „Les causes du rire“.)

Mag es nun auch wahrscheinlich sein, daß die gesamte Endlichkeit ideal betrachtet tragikomisch ist, so ist doch soviel gewiß, daß derjenige, der mir lehrt, daß Alles komisch ist, mir keine Bestimmung giebt, welche das Komische vom Nicht-Komischen trennt, ja, wenn Alles komisch ist, ist im Grunde genommen Nichts komisch.

Wir fragen daher von neuem: wenn das Komische der Widerspruch ist, was soll dann dieses Wort besagen, Widerspruch gegen was? Denn derartig muß die Frage gestellt werden, um alle sogenannten halben Antworten abzuschneiden, wie z. B. das Nichtübereinstimmende, das Unrechte, das Unrichtige, das Unvernünftige, das Verkehrte, das Umgekehrte, das Streitige, das Vernunftwidrige, das Ungewöhnliche, das Unproportionierte, das Unvereinbare, das Ungleichartige, das Unvergleichliche, das Unversöhnliche, das Undenkbare, das einander Entgegengesetzte, das einander Ausschließende, das Mißverhältnis usw. Das Komische ist der Widerspruch, aber gegen was?

Im Geist der Definition muß die Antwort lauten: ein Widerspruch gegen die Harmonie des Daseins. Aber dieser Widerspruch ist wiederum ein vielartiger. Da giebt es den ethischen Widerspruch: die Schuld, das Böse, das Uebel; da ist der ästhetische Widerspruch des Häßlichen, ferner der in-

tellektuelle: Tollheit, Dummheit, das Verstandes- und Vernunftwidrige. Im Ethischen war das Böse, aber im Logischen ist der Widerspruch selbst der Widerspruch. Nur der widersprechende Widerspruch, d. h. der Selbstwiderspruch in weitem Sinne ist komisch. Denn dieser ist zugleich ein dreifacher Widerspruch 1) gegen das, was sein sollte, 2) daß der Widerspruch das Nicht-Widersprechende sein soll, 3) daß hier das, was sein sollte, und jenes, was nicht sein sollte (z. B. Verstand und Tollheit, Freiheit und Unfreiheit, Herrschaft und Mangel an Herrschaft über die Glieder) untereinander gemischt ist, d. h. einander widerspricht. Dieser letztere Punkt ist das innere Leben des Widerspruchs, dessen innerliche Selbstaufhebung als Prozeß, das gegenseitige sich Widersprechen der kämpfenden Kräfte.

Der Widerspruch, das was widerspricht, ist seinem Begriffe nach gleichbedeutend mit dem, was widersprochen wird, und gerade dieser Kampf im Widerspruch ist der Kern im Komischen. Beispiele: bei einem Betrunkenen, einem Podagristen, bei denen sich der Widerspruch stoßweise offenbart und infolgedessen auch stoßweise Gelächter erregt, glaubt der Geist jedesmal von neuem an den Frieden.

Da nun der Widerspruch überhaupt ein Streit gegen das ist, was sein sollte, so gehört hierhin auch Unglück, Armut, Leiden. An und für sich betrachtet scheint nun kein durch diese verschiedenen Arten erfolgter Bruch mit der Harmonie des Daseins komisch zu sein; unter einer gewissen Bedingung könnten es indessen diese ebensogut werden wie das Schlechte und Vernunftwidrige.

Welches ist nun diese Bedingung? Vielleicht einfach jene, daß uns das Zuschauen keinen Schmerz verursacht? Wohl möglich, aber was ist es dann, das im Komischen dem Widerspruch seinen Stachel nimmt, was geht hier mit dem Widerspruch vor, indem das anschauende Bewußtsein hinzutritt? Das, was gefordert wird, ist eine positive Bestimmung; das Wort *schmerzlos* giebt nur eine negative; aber eine derartige kann niemals das Wesen der Sache ausdrücken. Eine Begriffsbestimmung des Komischen müßte so beschaffen

sein, daß die Bestimmung schmerzlos oder unschädlich nicht rein mechanisch der Hauptbestimmung beigefügt zu werden brauchte, sondern organisch in derselben läge. Ist das Schmerzlose nicht eher eine Bedingung dafür, daß sich das Wesen des Komischen ungestört zeigen kann, als ein Moment in seinem Begriffe?

Das Komische ist ein Phänomen, wovon es, damit es in seiner Reinheit hervortreten kann, ebenso sorgfältig gejätet werden muß, wie es selbst beseitigt werden muß, wenn es sich seiner Gewohnheit gemäß zwischen andere kategorisch verschiedene ästhetische Phänomene, z. B. das Pathetische, einschleichen oder einlisten will. Im Verhältnis zum Komischen ist z. B. das Schmerzliche Unkraut; im Verhältnis zum Erhabenen ist das Komische dies; nur vor der Wissenschaft giebt es kein Unkraut. Sehr richtig sagt Michiels:. das Gelächter fühle sich in der Nachbarschaft der starken Leidenschaften nicht wohl: Zorn, Mitleid, Unwillen, Schreck verscheuchen dasselbe oder verhindern seine Entstehung. Das Komische verlangt vollkommene Geistesfreiheit, vollständige Abwesenheit jeglicher Gemütsbewegung.

Um ein ästhetisches Vorkommnis, von welcher Art es auch immer sein mag, zu genießen, muß man sich in einem Zustand befinden, daß sich keine nicht dazu gehörende Vorstellung zerstreuend oder störend eindrängen kann. Derartige Hindernisse können zwiefacher Art sein, einmal solche, die überhaupt aus der ästhetischen Gemütsstimmung herausführen, dann jene, welche einen aus der ersten Gemütsstimmung in eine weitere hinüberleiten. Im ersten Falle fühlt man sich plötzlich praktisch oder theoretisch gestimmt, verpflichtet, handelnd einzuschreiten, oder danach begierig, dasjenige kennen zu lernen, was sich hinter Oberfläche und Form verbirgt. (Die Betrachtung einer Feuersbrunst, einer Blume). Beispiele für letzteren bietet das Verhältnis, wenn man beim Tragischen nur Augen für das Erhabene hat (Napoleons Fall) oder beim Anblick des Graziösen einen ästhetischen Eindruck vom Schrecklichen bekommt (bei den Bewegungen einer Schlange).

dergestalt, daß man nicht wirklich für sich selbst etwas befürchtet.

Vollkommen analog sind diese zwar nicht; denn das Entsetzliche steht nicht im gleichen nahen Verhältnis zum Anmutigen, wie der Schmerz zum Entgegenstehenden, und das Verhältnis des Erhabenen zum Tragischen ist, obschon gleich nahe, doch ein anderes als jenes; aber gleichwohl bleibt es eine fast ebenso wenig erschöpfende Bestimmung des Komischen, dies den schmerzlosen Widerspruch zu nennen, wie sie vom Anmutigen sein würde, daß es nicht der Bewegung schaurige Schönheit sei.

Man beachte übrigens den Unterschied zwischen dem Schmerz im Widerspruch und dem Schmerz außerhalb desselben, aber mit diesem verbunden. Dieser Unterschied wird fast stets übersehen. Wenn ein Gewehrschuß die komische Person mitten in einer albernen oder grotesken Rede trifft, wie es z. B. in Calderons „Das Leben ein Traum“ gegeschieht — so hört zwar das Lachen auf, aber der Schmerz fällt hier durchaus außerhalb des Widerspruchs.

Als positive Bestimmung des Komischen bleibt nur der Widerspruch zurück; aber gerade dieser gehört diesem Begriff nicht absolut eigentümlich an. Es hilft nichts zu sagen: hiermit wird der nicht schmerzliche, nicht erhabene, nicht interessante, nicht fade Widerspruch gemeint; denn dann können wir ebenso gern gleich ehrlich sein und offen zugestehen: hiermit meinen wir den komischen Widerspruch, was sicherlich keiner bezweifelt. Zu sagen, daß das Komische nicht ernst sein dürfe, ist keine irgendwie bessere Bestimmung, als jene, daß das Schöne nicht häßlich sein dürfe.

Es ist daher notwendig, eine Charakteristik des besonderen komischen Widerspruches zu geben und bestimmter zu erklären, was vorstehend gesagt ward. In diesem Sinne soll in den folgenden Zeilen die Verschiedenartigkeit des komischen Widerspruchs vom tragischen durch einige leicht hingeworfene Züge dargestellt werden.

Der Gegensatz wird nur schlecht erklärt, wenn man sagt, der Widerspruch im Tragischen sei bedeutungsvoll, folgenschwer,

ernst und schicksalsschwanger, im Komischen jedoch unbedeutend, leicht, nichtssagend und vorübergehend wie ein Scherz (Köstlin). Denn wir haben es hier nicht mit einem Grad — sondern mit einem Sphärenunterschied zu thun. Wir weinen, weil wir eine Teilnahme fühlen; wir lachen, weil wir eine Erkenntnis empfinden; das Tragische steht mit dem Gefühl, das Komische mit der Erkenntnis in Verbindung; jenes ist das Element des Pathetischen; aber in seiner Reinheit läßt uns dies vollständig apathisch: sobald das Mitgefühl geweckt ist und entweder als Tadel oder Mitleid hervortritt, ist der Kreis gebrochen und der Eindruck verändert. Als Folge hiervon befindet sich auch die Komik in steter Lebensgefahr, trägt fortwährend ihr Leben in Händen; denn wenn auch die Schönheitslinie oftmals sehr fein und überaus schwierig zu erkennen sein mag, jene Linie, auf der der komische Genius tanzt, ist zu gleicher Zeit mehr oder weniger schmal und unsicher. Das Tragische geht auf die Existenz, das Komische auf die Logik, jenes auf die Wirklichkeit, dieses auf die Möglichkeit, das Komische ist ein Bewußtseins- oder Gedanken-Widerspruch, das Tragische ein Wirklichkeits-Widerspruch.[1])

Wenn durch den Widerspruch das Augenmerk auf das Dasein gerichtet wird, so trauen wir, indem wir entweder vermittelst der Bedeutung der Sache von deren logischem Wesen absehen oder, selbst wenn die Sache unwichtig ist, auf deren Existenz blicken. Wird dagegen ihr logisches Wesen beleuchtet, so lachen wir: dergestalt, wenn wir infolge der Geringfügigkeit der Sache oder trotz ihrer Bedeutung von ihrer Existenz absehen. (Man vergleiche den Eindruck der Hinrichtung eines Unschuldigen mit demjenigen von Wessels „Der Schmied und der Bäcker".) Ein Dasein im strengen Sinne des Wortes

---

[1]) Wenn es heißt, daß das Komische der logische Widerspruch sei, so darf dies nicht dahin verstanden werden, als sei nun alles Unlogische komisch. Es wird damit nur angezeigt, was objektiv zu Grunde liegt; aber das Komische befindet sich nicht allein im Objektiven; es ist das Schöne selbst in Form des Widerspruches, wodurch das betrachtende Subjekt von der Empfindung des objektiven Widerspruches außer sich unmittelbar in das Empfinden der inneren Freiheit hinübergerissen wird.

giebt es für die komische Betrachtung überhaupt nicht, sie verschmilzt diesen Begriff mit der Forderung, normal zu sein.

Deshalb ist das tragische „ist" = „kann nicht geändert werden", das komische „ist" = wird normal sein", indem das Normale in weiterem Sinne, so wie wir es mit Recht erwarten, aufgefaßt wird. Das Komische ist ein: haec ita esse, während das Tragische ein: quod haec ita sunt ist. Deshalb wird Alles umso komischer, wenn es nur erheuchelt oder nachgeahmt wird, selbst wenn dies ohne jegliches Karikieren geschieht; deshalb ist die Illusion beim Betrachten des tragischen Dramas weit mehr vonnöten, als beim komischen, und darin liegt der oft besprochene „größere Drang zum Historischen", den die Tragödie vor der Komödie voraus hat, dem aber im übrigen der Drang zur Wirklichkeit entspricht, welcher ein Lustspiel satirisch werden läßt.

Als erklärendes Beispiel führe ich hier den folgenden Satz aus den „Stadien auf dem Lebenswege" an: „Das Tragische ist, daß zwei Liebende einander nicht verstehen; das Komische, daß zwei, die einander nicht verstehen, sich lieben". So beruht also das Komische darauf, daß etwas sein soll, was es nicht ist, das Tragische hingegen darauf, daß etwas ist, was es nicht sein soll; jenes ist das anscheinend thatsächlich gewordene Unmögliche, dieses das faktisch gewordene scheinbar Unmögliche; ich sage „anscheinend thatsächlich", da das Nicht-Faktische, ja doch niemals das Faktische wird, sondern „scheinbar unmöglich" — nicht weil es so nach einer oberflächlichen Vorstellung scheinen könnte (wenn es z. B. bei Heiberg heißt, daß ein Genius zum Triumphe der Idee das Unmögliche gethan hat), sondern — weil ein nur im Lichte der Idee betrachtetes Verhältnis unmöglich genannt werden muß und weil die Existenz hier der Idee der Existenz widerspricht.

Hieraus folgt notwendigerweise, daß im Komischen selbst die Handlung von der Seite aufgefaßt wird, aus der sie erklärt wird, während im Tragischen selbst die Replik nur von jener Seite aufgefaßt wird, von der sie das Medium einer Existenz ist. Das Komische ist eine Erklärung, sei es nun durch Handlung oder Wort, etwa dergestalt, daß ein Mensch

erklärt, feststellt; etc.; dies ist das Tragische niemals, sondern daß ein Mensch handelt, leidet, ist.

Keiner dieser beiden Widersprüche kann ausgeglichen werden, der komische nicht, weil er sich im Gedanken selbst aufhebt, der tragische nicht, weil er existiert; und so kann man sagen, daß wir gerade bei dem komischen Phänomen mit aller möglichen Hartnäckigkeit unerschütterlich an der Grundregel der Identität festhalten, während wir gegenüber dem tragischen die Kontradiktion erleiden und das Kontradiktionsprinzip verwerfen.

Sowohl das Tragische wie das Komische drücken ein Verhältnis aus, kein Ding, aber es ist im Aesthetischen nicht wie in der Mathematik, daß die Glieder eines Verhältnisses wie ein einzelner ungebrochener Quotient eingestellt werden können. Das Tragische ist nun, daß die einander widersprechenden Glieder sich nicht aufheben können, sondern beide bleiben stehen; und das Komische, daß die beiden widersprechenden Glieder, die einander aufheben, als ein Etwas trotz des Nichts dastehen, das sich als Quotient ergiebt.

Beim Tragischen wird mit unendlichen Größen gerechnet: die Schuld wird in ihrer unendlichen Bedeutung für das menschliche Selbst, das Leiden, das tragische Unglück betrachtet, ist entweder von unendlicher Natur, wie der Tod, oder wird, wenn sie ein endliches Leiden ist, wie der Verlust von Hab und Gut, stets von ihrer Unendlichkeitsseite erfaßt. Der Fehler und der Irrtum, die komische Handlung, sind gering und endlich, und die komische Situation, das komische Mißgeschick, sind eine gnädige Strafe, ein einfaches Unglück. Handlung und Schicksal sind daher in beiden Fällen gegeneinander meßbar.

Am schärfsten ist vielleicht der Unterschied bei der Schuld, dem Grundbegriff der Tragödie; sie wird tragisch betrachtet, wenn sie halb ethisch, zugleich als Produkt der Freiheit und der Notwendigkeit aufgefaßt wird; sie wird komisch aufgefaßt, wenn sie rein logisch als das Unlogische betrachtet wird. Wie man deshalb beim Tragischen darauf achten muß, was die Schuld zu einer berechtigten macht oder sie entschuldigt, so

muß man beim Komischen, davon absehen, was den Fehler sanktioniert und rechtfertigt.

Berechtigung und Mangel an Berechtigung, das sind die tragikomischen Grundprinzipien, welche im Tragischen zum Recht wider Unrecht, zum Recht im Unrecht und zum Unrecht im Recht, im Komischen zur Unvernunft wider Vernunft, zur Vernunft in der Unvernunft, zur Unvernunft im Vernünftigen werden. Absolut unberechtigt ist der komische Widerspruch niemals. Seine absolute Daseinsberechtigung muß teils in seiner Unschädlichkeit, teils in seiner Fähigkeit, Phantasie und Vernunft zu ergötzen und zu unterhalten, gesucht werden.

Infolge dieser verschiedenartigsten Beleuchtung wird es klar geworden sein, daß, wenn auch das Tragische und Komische dasselbe ist, soweit beide den Widerspruch bedeuten, und wenn jenes auch der ernstere und bedeutendere, dieses der leichtere und geringere Widerspruch gegen das ist, was sein sollte, man dennoch den Uebergang vom Tragischen zum Komischen nicht durch ein Mehr oder Weniger, ein Plus oder Minus geschehen lassen kann.

Geht man von dem komischen Widerspruch aus und läßt den Schmerz hinzutreten, so erhält man nicht das Tragische, sondern das Traurige, weil ja nicht jede Art von schmerzlichem Widerspruch tragisch ist. Und ebenso verhält es sich umgekehrt. Es ist nur eine Täuschung, wenn es den Anschein hat, als bringe einzig der verjüngte Maßstab das Komische hervor, wenn die Gefahr und der Schmerz vom Tragischen fortgenommen werden, indem gewißermaßen von einem übermenschlichen Standpunkte, mit dem Auge eines Riesen z. B. erblickt wird, vor welcher Feldschlacht unseres Heeres ein Zusammenstoß der Fliegenschwärme erfolgt, wie in Voltaires berühmtem Roman „Mikromégas“. Denn im selben Augenblick entsteht eine Sphärenveränderung; wir erleiden eine qualitativ verschiedene Gemütsbewegung: das Tragische versöhnt nämlich mit der Harmonie der Weltordnung, indem es das Objektive und das Subjektive im Selbst regiert; aber indem das Komische das Objektive vernichtet, setzt es zu gleicher Zeit die Harmonie und das Selbst ein, jene in diesem.

Nun, da die leitenden Charaktermerkmale dergestalt an-

gegeben sind, versteht es sich von selbst, weshalb der komische Widerspruch schmerzlos ist; erst jetzt liegt auch diese Nebenbestimmung analytisch im Begriff des Widerspruchs als eine Hauptbestimmung und braucht nicht mechanisch hinzugefügt zu werden; denn das Komische steht überhaupt in keinem Verhältnis zum Gefühl, sondern — wenn auch stets nur vermittels eines dunklen Empfindens — zur Intelligenz.

Der flüchtigste Blick jedoch, den man auf die Mannigfaltigkeit der komischen Phänomene wirft, zeigt einen unbegrenzten Reichtum, eine überraschende Verschiedenartigkeit. Man kann über das Körperliche nicht minder wie über das Geistige lachen, über Handbewegungen ebenso gut wie über Worte, über eine Gefühlsverirrung mit demselben Recht wie über einen Verstandesfehler. Wie könnte daher das Komische auf das Gebiet des Logischen beschränkt werden? Und selbst wenn wir dies versuchten, wie ließen sich die komischen Phänomene innerhalb des so wenig umfaßenden Kreises des Selbstwiderspruches einzwängen? Selbst ein so eklatantes Beispiel von Dummheit, welches Baggesens Jeppe abgiebt, indem er den Ast vom Baume absägt, auf dem er selbst sitzt, enthält im strengsten Sinne keine sich selbst widersprechende Handlung; denn hierzu wäre erforderlich, daß Jeppe den Ast zu gleicher Zeit absägte und befestigte; aber so, wie er es macht, handelt er ja seiner Absicht nicht gerade entgegen; er erreicht seinen Zweck, aber zugleich noch ein Plus zu diesem, welches das Erreichte zu nichte macht.

Aber wenn hier nicht einmal ein eigentlicher Selbstwiderspruch vorhanden ist, um wieviel weniger wird sich dieser dann in anderen, weit ferner liegenden Fällen nachweisen lassen! Und überhaupt, wir bedürfen schärferer Bestimmungen des Selbstwiderspruches als der gegebenen: eine Kombination von zwei einander ausschließenden Gegensätzen ist ja undenkbar, und von konträren Gegensätzen geben alle möglichen Dinge Beispiele ab. (Vgl. Trendelenburg: Logische Untersuchungen, II. 93 ff).

Es handelt sich hier vor Allem darum, die Verallgemeinerung zu betonen, welche den Widerspruch zu dem rein Abstrakten

von Sein und Nichtsein einer und derselben Sache zurückführt, in der angeführten Anekdote z. B. zu der (vermeinten) Zweckmäßigkeit und (wirklichen) Unzweckmäßigkeit des gewählten Mittels; sodann, um die bestimmte Handlung anzugeben, wodurch das Widersprechende in einer Gestalt, einer Bewegung einer Handlung oder einem Gefühl im Komischen gerade als logischer Widerspruch gefaßt wird, während dieser doch auf Grund der ästhetischen Natur des Komischen nur für den in der Phantasie thätigen und lebendigen Verstand und Geist als solcher dasteht.

Die ältesten Begriffsbestimmungen des Komischen fassen es einfach als eine Sache, einen Inhalt auf. Erst die spekulative Ästhetik geht philosophischer zu Werke und bestimmt den Begriff aus der Idee der Philosophie oder besser aus derjenigen der Ästhetik als einen relativen Begriff. Zuletzt hat die Herbartsche Ästhetik mit einer Energie, wie sie keine der früheren Schulen gezeigt hat, alle ästhetischen Begriffe ohne Ausnahme als reine Form-Verhältnisbestimmungen dargestellt. Sie spricht nicht mehr von schönen Gestalten, sondern von schönen Verhältnissen, nicht mehr von einem tragischen, charakteristischen und komischen Stoff, sondern von den Formen des Tragischen, des Charakteristischen, des Komischen. Ohne uns auf eine Prüfung einzulassen, mit welchem Rechte dieser relative Begriff eine so weite Ausdehnung erfährt, führen wir dies nur als eine Thatsache an und geben, soweit das Komische in Betracht kommt, dieser Auffassung ohne Weigerung unsere Zustimmung.

Wodurch unterscheidet sich nun das Verhältnis im Komischen von allen anderen ästhetischen Verhältnissen? Auf diese Frage müssen wir notgedrungen eine Antwort geben können und diese ist als Folgerung aus dem Vorangegangenen bereits gefunden. Das komische Verhältnis ist ein Urteil. Das Urteil ist nämlich das logische Verhältnis, und der komische Widerspruch war, wie wir vorhin sahen, logischer Natur. Wie der logische Widerspruch ist das Komische also das widersprechende Urteil.

Bei diesem Ausdruck darf man nicht allein an das formell widersprechende Urteil denken, an jenes, womit irgend etwas

zu etwas anderem gestempelt wird, als wozu es von vornherein bestimmt war (z. B. Falstaffs oder v. Buddinges Selbstwidersprüche oder jene des Prokurators in „Soldatenscherze“), sondern an jenes faktisch widersprechende, wirklich falsche Urteil, an jenes, wodurch Etwas für irgendetwas anderes als das erklärt wird, was es ist, oder wie man dies besser ausdrücken könnte, wodurch das Faktische als das Nicht-Faktische erklärt wird. Dies ist der feste Stab des Komischen.

Bei dieser so erfolgten Bestimmung ist folgende Schwierigkeit vermieden: der Begriff Selbstwiderspruch ist nicht auf irgend ein Bewußtsein bezogen, es ist nicht, wie in anderen Theorieen (z. B. Jean Pauls, Vischers) für notwendig erklärt worden, daß dasselbe Subjekt zu gleicher Zeit etwas für faktisch und nicht-faktisch erklärt, was seltener eintrifft, sondern der Selbstwiderspruch ist abstrakt aufgefaßt, wie der Widerspruch, daß ein Sein ein Nichtsein oder ein Nichtsein ein Sein von derselben Sache sein soll. Das Komische beruht dann stets darauf, daß das Faktische direkt oder indirekt, wirklich oder scheinbar dafür erklärt wird, das Nicht-Faktische zu sein resp. sein zu sollen.

Zum Beispiel: Dies soll Erotik sein (die Unzertrennlichen); dies soll Kunstkritik sein (die Truppe auf dem Tiergartenhügel;) dies soll ein Staatsmann sein (v. Bremen); dies ein Held und Kavalier (v. Buddinge); dies sollen Götter sein (Ulysses v. Ithacia); dies soll ein Schoßhund sein (Gedskes Kettenhund in „der Kannengießer“); dies soll ein Beweis sein (Henrik im „König Salomo“, Sganarell im „Don Juan“); „soll dies Latein sein?“ (Erasmus Montanus); dies soll Poesie sein (Exempla sunt odiosa); dies soll eine Strafe sein (die Krähwinkler und der Aal); dies ein Soldatentod (Jeppe auf dem Berge); dies Gerechtigkeit (der Schmied und der Bäcker); sie soll 50 Jahre alt sein (Christine in „ein Abenteuer im Rosenborggarten“); dies soll die Göttin Leto sein (Parmeniskos); diese elegante Rede (diejenige Gedskes: mein Bauch ist gespannt wie eine Trommel); dies ein Vergleich (Vogel Phönix in „die Weihnachtsgesellschaft“) dies eine Möglichkeit („dieser hat ja gleichfalls Recht“ in „der Kannengießer“); dies ein

Gebet (die Dedikation vorn im Gebetbuch — jene von Troel in „die Kinderstube"); dies ein romantischer Geist (v. Pahlen in „Adam Homo"); „dies soll Troja sein". (Ulysses).

Einen Eindruck von derartigen Erklärungen kann man auf die verschiedenartigste Weise und auf mehr als einem Wege erhalten, indem man z. B. das Eine für das Andere ausgiebt, indem man sich für Jemanden ausgiebt, der man nicht ist, bei allem was Jemand nur in seiner eigenen Einbildung ist, bei jeglichem Selbstbetrug, bei allem, was einer thut, ohne es zu wissen, beim Leiden, ohne es zu wissen, oder beim Vornehmen ohne Wissen und Wollen (malgré lui), bei jeglichem Ausdruck, bei jeder That, die eins für das andere nimmt, bei allen Irrtümern und Mißverständnissen, bei allem angenommenen Wesen, bei allem Grundlosen, welches begründet sein will, bei allem Ueberflüssigen, das gethan wird, als wäre es nötig, bei allem Zwecklosen oder Zweckwidrigen bei jeder Aeußerung, die etwas falsches als wahr oder etwas Richtiges als falsch bezeichnen will, bei jedem Vorfall, bei dem einer sich geberdet, als sei er es nicht, oder trage nicht das Gepräge dessen, was er sein will, bei jedem Fall, wo die Erwartung oder der Wunsch etwas postulierte, und jetzt etwas ganz Anderes und Unerwartetes eintrifft usw. usw.

Das Faktische wird nie das Nicht-Faktische; aber jemand kann es dafür erklären, kann — wenn auch nur durch eine thörichte Frage — die Möglichkeit annehmen, daß es so sein könnte, oder er kann reden, handeln, sich benehmen, als ob das Faktische das Nicht-Faktische wäre. Zu thun, als ob, zu geschehen, als ob, das ist die Zeichensprache, derer sich die Handlung und die Begebenheit bedient, während das Wort erklärt.

Kann nun auch nichts faktisch Existierendes sich selbstaufhebende Bestimmungen enthalten, und kann der reine Widerspruch auch nicht existieren, so existiert er immerhin auf eine gewisse Art in dem Wesen, welches die widersprechende Erklärung ausspricht oder in dem Zusammenhang, aus dem ihn die Auffassung des Zuschauers herauszieht. Es ist indessen nicht nur unmöglich, daß das widersprechende Urteil wahr sein kann,

sondern es kann auch sehr gut unmöglich sein, daß eine Erklärung dieses Inhalts stattfinden kann.

Absolut genommen giebt es wohl im Komischen keine Grenze für die Unsinnigkeit oder Absurdität der Erklärung, aber relativ genommen giebt es hier im Verhältnis zu den verschiedenen Motivierungen Grenzen, welche die Erklärung, ohne aufzuhören, komisch zu sein, nicht überschreiten kann.

So giebt es beispielsweise keine Grenze dafür, womit jemand durch Versprechen oder Zerstreutsein herausplatzen kann; wohl aber giebt es Grenzen für die Einfältigkeit und Absonderlichkeit, die nicht überschritten werden können, ohne daß das Unglaubliche, Unheimliche, Traurige die Komik erdrückt. Man denke z. B. an Baggesens Jeppe, dessen Dummheit ganz unmenschlich und infolgedessen auch gar nicht belustigend ist.

Hier kann übrigens einerseits die Wirklichkeit Lächerlichkeiten so unglaublich hinstellen, daß sie in der Kunst unmöglich wären, während andererseits die Kunst selbst eine Lächerlichkeit des Unmöglichen darzustellen vermag, was die Wirklichkeit natürlich nicht leisten kann. Die Thatsache z. B. daß jene beiden Männer, die im Namen der Oeffentlichkeit von König Georg bei seiner Abreise nach Griechenland Abschied nahmen und in der Zerstreuung ausriefen: „Es lebe König Otto“, würde die Kunst nie verwerten können, so unglaublich erscheint sie, und umgekehrt, da Eigenschaften, die einander aufheben, sehr wohl in einer Abbildung oder Darstellung des Wirklichen enthalten sein können, so ist die Kunst imstande, das Unmögliche als ein empirisch Wirkliches hervortreten zu lassen. („Ulysses v. Ithacia“, „Liebe ohne Strümpfe“), Stücke, in denen sich die Gestalten durch ihre Reden unaufhörlich selbst vernichten. Soll dies komisch wirken, so muß es nicht minder gut motiviert sein, als die Widersprüche des Lebens, nur daß die Motivierung hier symbolisch ist.

Die Entstehung des Urteils, dessen Resultieren aus dem Schluß, auf dem es beruht, wirkt stets äußerst komisch. Man erinnere sich z. B. der folgenden Replik Jacobs in „Montanus“: „das Buch ist ja groß genug, um die Bibel

zu sein"; oder dieser aus „der Rezensent und das Tier": „Hat es solange gedauert, so kann es gern während der ganzen Tiergartenzeit dauern", sowie überhaupt der naiven analogen Schlüsse, worin die Komiker ihre Gestalten denken lassen, so z. B. die Schlüsse Jespers in Bezug auf die Umdrehung der Erde in „Erasmus Montanus".

Jegliche Begründung, die nichts begründet, jeder Beweis, der sich im Kreise bewegt, gehört hierhin. Beispielsweise kann das entscheidende Argument angeführt werden, mit dem in „Der Rezensent und das Tier" Trop von Kaiser überredet wird, Pryssing das verdächtige Insekt zu überlassen: „Bedenke, wie hoch der Mensch über dem Tier steht!"

Oder Klatterups gewundene Antwort auf die Frage der Damen hinsichtlich des Zweifels, ob das Tier fortgeflogen sein kann, „Ja, wenn es geflogen ist, so muß es fliegen können", oder Wendungen, wie: „Weshalb hätte der liebe Gott die Schulden erschaffen, wenn der Mensch sie nicht machen sollte!"

So sonderbar es auch scheinen mag, so kann man doch ganz denselben Eindruck durch einfache Rechenfehler, unrichtiges Addieren erhalten, wenn man nur sieht, wie sich der Betreffende hat verleiten lassen, man denke an „die Unzertrennlichen": „Die drei Menschen besitzen nur zwei Regenschirme, da wollte meine Frau, daß ich ihnen mit meinem Schirm entgegengehen sollte."

In welchem Zusammenhang muß nun im Komischen die Entdeckung von der Unrichtigkeit des Urteils mit der gegebenen Erklärung stehen? Hier kann ein doppelter Fall statthaben. Entweder löst sich das komische Urteil von selbst auf. Dies geschieht z. B., wenn es etwas auf eine Bedingung setzt, die es aufhebt, mit der einen Hand nimmt, was mit der anderen gegeben wird, wie z. B. in dem folgenden Ausspruch bei Heiberg: „Wenn der Mann nicht etwas schwerhörig wäre und stotterte, wäre er bestimmt der angenehmste Mann im Verkehr, wie er bereits usw. . . . ." oder wie diese aus Hostrups „die Nachbarn gegenüber": „Nun, Student! Sie wohnen ja ganz hübsch. Hier könnte es ganz nett werden, wenn die

Diele neu gelegt, die Decke geweißt und die Wände ausgebessert, dann getäfelt und mit allerhand Kleinigkeiten versehen würden.“

So auch, wenn die Replik ohne direkten Selbstwiderspruch infolge ihrer Uebertreibung durch die Unwahrscheinlichkeit Gelächter erregt, so wenn v. Tyboe erzählt, daß er Leute bestechen müsse, um seine Figur zu tadeln, um vor den Frauenzimmern Ruhe zu haben. In solchen Fällen sagt einem der Verstand von selbst, daß das sogenannte Faktische das Nicht-Faktische ist.

In anderen Fällen ist es die auf Erfahrung beruhende Kenntnis des Zuhörers, welche das Urteil auflöst. So erzählte einmal ein Lehrer in einer Schule, ein großer Prahlhans, seinen Zöglingen, zehnjährigen Knaben, daß er zum Abiturientenexamen 12 Bücher von Herodot aufgegeben hätte; diese seine Aeußerung blieb in ihrer Erinnerung haften, und es dauerte einige Jahre bevor sie ausgelöscht ward. (Es giebt nur 9 Bücher).

Alles Komische ist nicht gleich komisch, es wirkt in verschiedenem Grade zum Lachen. Der Grad oder die Potenz der Komik beruht nun auf sehr verschiedenen Verhältnissen und Kräften. Der erste Punkt, auf den es hier ankommt, ist der Abstand zwischen den einzelnen Gliedern des Widerspruchs. Das eine kann mehr oder weniger entgegengesetzt, mehr oder weniger verwandt mit dem anderen sein. So ist doch z. B. ein Kettenhund weniger weit davon entfernt, ein Schoßhund als ein Glas Wasser zu sein. Auf dieselbe Art ist es unmöglich, sich selbst beim Schopfe zu fassen und sich aus einem Gewässer herauszuziehen (Münchhausen); aber es ist nur geschmacklos, einen Kettenhund auf den Schoß zu nehmen (die Kannengießersfrau.)

Am sichersten läßt sich der Abstand messen, wenn die beiden Glieder einander nichts angehen, sondern Gegensätze sind, entweder Reflexionsgegensätze, wie groß — klein, schwierig — leicht, wesentlich — unwesentlich, wichtig — unwichtig, — korrekt — inkorrekt usw., oder unbedingte Gegensätze, wie lebendig — tot, Himmelreich — Hölle.

Thi gik jeg hjem, skar ud min Strube
Og sidder her i Helveds Grube
Hvor nu den lede Satan eier
Mig salig Ove Gjerloev Meier.*)

Wessel.

Komisch ist zwar ein nichts beweisender Beweis, aber noch komischer ist ein das Entgegengesetzte beweisender Beweis; komisch ist ein Grund, der kein Grund ist, aber weit komischer ist es, daß das, was als Grund dafür angegeben wird, gerade dem Grunde entgegensteht. Komisch ist z. B. jedes unbeabsichtigte Versprechen oder Verdrehen von Worten, z. B. von Holberg: Malice für Milice, Poppelsislag, Davids Psaltkar, jener Baum, den wir von der Frucht pflücken, diese von Hostrup: „Frisk Kjoed og Gaaselaar!" (Frisches Fleisch und Gänseschenkel!) statt „Frisk mod I gossar blâ!" (Frischen Mut Ihr blauen Jungen!" oder von Buddinges Deklamation von „Glaede over Danmark" (Freude über Dänemark), diese von Heiberg: din Tante tael til ti (Deine Tante zähle bis zehn) für „Di tanti palpiti".

Aber noch komischer wirkt es, wenn auch die Verdrehung einen Sinn giebt, aber gerade einen dem beabsichtigten ganz entgegengesetzten: jene von Molière: Il faut vivre pour manger et non pas manger pour vivre, jene witzige von Holberg: Ei, was Sünde! Jeder Dieb ist ein Mann in seinem Gewerbe, oder jene Versprechungen des Heiberg'schen Küsters Link mit Schwarz und Weiß. —

Hier ist der Platz, um den bekannten deutschen Versuch, die Glieder des Widerspruchs auf zwei: das Erhabene und Niedrige zu beschränken, zu besprechen. Derselbe wurde von der Mehrzahl der spekulativen Ästhetiker nach Jean Paul und später auch von unseren schwedischen Nachbarn, die so sehr das Deutsche nachahmen, aufgenommen, ist aber nur eine rein willkürliche

---

*) Deshalb ging ich heim, schnitt mir die Kehle durch
Und sitze hier in diesem Höllenpfuhl,
Wo nun der ekle Satan mich,
Den sel'gen Ove Gjerloew Meier hat.

Verrenkung und Zurechtschneidung des gegen die Theorie protestierenden Phänomens.

Obschon es zwar nicht gut möglich ist, zu bestimmen, welcher Widerspruch im Selbst der höchst potenzierte ist, so glaube ich doch, daß man schwerlich einen finden wird, der schreiender ist als jener, worin das Subjekt an seiner eigenen Identität zu zweifeln beginnt. Denn hier ist der Widerspruch bis auf sein Maximum gespannt, bis zur Grenze des Wahnwitzes. (Jener des Rastlosen: Ich bin Alexander der Große, jener Grimmemann's: Ich liege und träume, jener Jeppe's: Bin ich es, oder bin ich es nicht?)

Nächst der Stärke, mit welcher der Widerspruch selbst gespannt ist, kommt es dann, wenn die Rede von seiner Potenz ist, besonders auf den Nachdruck an, womit das Urteil scheinbar oder wirklich abgegeben wird. Ist die Erklärung umhertappend, schwankend, unbestimmt, ist sich der Irrende z. B. nicht sicher, ob er das Rechte thut oder nicht, ob er sich nicht irrt u. s. w., dann fällt der Widerspruch sehr leicht zu Boden.

Die komischen Gestalten zeigen in ihrem Thun und Lassen stets einen starken Dünkel; ohne denselben würde das Lächerlichste bei weitem nicht so lächerlich sein; man denke z. B. an Don Quixote. Derselbe wird nicht von der falschen Thatsache umgestürzt, daß der Zustand der Person, wenn die Wahrheit klar von innen durch sein Bewußtsein zu scheinen beginnt, fast noch komischer ist, als der einfache Zustand der Halsstarrigkeit, wie z. B. dort, wo Don Quixote selbst darüber ungewiß zu werden beginnt, ob auch wirklich eine Dulcinea existiert; selbst die nachdrückliche Verbannung, die hier bekämpft wird, ist für die Komik als Grundlage unentbehrlich.

Eine dritte Rücksicht von Bedeutung ist die Rücksicht auf denjenigen, der die Erklärung abgiebt. Manches, das nicht sonderlich komisch sein würde, wenn ein Kind es sagt, ist lächerlich im Munde eines Erwachsenen, und umgekehrt. Ein Irrtum, der zu natürlich ist, um das Lachen zu erwecken,

wenn ihn ein Schüler begeht, wirkt äußerst komisch, wenn ihn der Lehrer begeht.

So hat die Prüfungsszene in „Die Aprilnarren" ihre besten Pointen in dem Französisch des Frl. Trumfmeier und dem Deutsch des Herrn Zierlich, worüber sich keiner aufhält.

Direct wird die Komik ferner potenziert, wenn dies nicht durch das Urteil geschieht, sondern wenn da wieder über das Urteil ein Urteil gefällt wird; wenn dies also gewissermaßen durch mehrere Instanzen bestätigt wird.

Per Degns Disput ist an und für sich lustig genug; aber die Lächerlichkeit wird vermehrt, indem der ganze Chorus die Erklärung abgiebt „Per Degn hat Recht". Deshalb wirken auch in Wessel's „Der Schmied und der Bäcker" die Worte: „Daher erkennen wir für Recht" so kräftig.

Im Allgemeinen gilt nun, daß der einzelne Widerspruch umso schärfer wirkt, je frischer er ist, je weniger wir an ihn gewöhnt sind und der Blick für ihn abgestumpft ist, und die Neuheit ist hier von größerer Bedeutung als sonst im Ästhetischen; im übrigen aber versteht es sich von selbst, daß er durch dieselben Mittel wie alle anderen ästhetischen Phänomene hervorgehoben wird, z. B. durch Kontrast.

In Hertz's „Die Sparkasse" wirkt es recht drollig, daß das bedeutende Staatsamt, welches der einflußreiche Schwager dem jungen Seemann verschafft, in einer Anstellung als Extrarollenschreiber auf der Schiffswerfte besteht; aber es belustigt umsomehr, weil wir im Voraus wissen, daß er bereits Millionär ist und mithin größere Anforderungen stellen kann.

Auf diese und andere Arten wird der einzelne Widerspruch geschärft und potenziert; aber es ist im Komischen eine ganz seltene Erscheinung, einen Widerspruch für sich allein zu finden; die Widersprüche kommen, wie die Unglücksfälle, in größerer Folge. Einunddieselbe Replik z. B. kann durch ihren Ausdruck im Streite mit dem Gegenstand, von dem gesprochen wird, mit dem Subjekt, das spricht, und mit der Person, zu der gesprochen wird, stehen. Sie trifft dann wie

ein zweischneidiges Schwert und macht mit einem Schlage zwei Personen lächerlich.

Oder die Widersprüche werden kombiniert, verweben und verwirren sich so ineinander, daß man sie kaum im Interesse der Analyse wieder getrennt bekommen kann. Als es in „Die Nachbarn gegenüber" dem Knecht glückt, den Mops zu fangen, bricht die Frau des Schmieds vom Fenster her in diese Worte aus: Ach Gott lohne dies dem lieben Gott! Hierin liegt ein doppelter Widerspruch, zuerst, daß Gott und des Mopses Fang mit einander in Verbindung gebracht werden, dann daß Gott dem lieben Gott vergelten soll. —

Als dem Gusman in „Melampe" die Katze entwischt, die er zur Kriegsgefangenen gemacht hat, bricht er in folgenden Alexandrinervers aus: „Mögest du zum Henker gehen, auf Cavaliers Parole!" Welches Gewimmel von Widersprüchen in dieser einen Zeile! Zuerst der pathetische Stil im Gegensatz zu den plumpen Worten, dann die Anrede an die Katze, als sei sie ein Mensch, schließlich der wahnwitzige Widerspruch, jemanden zu bitten, zum Henker zu gehen (d. h. nicht wieder zu kommen) auf Ehrenwort (um wieder zu kommen).

Dies ist jedoch nur eine äußerliche Anhäufung, eine mechanische Vermehrung der Wirkungskraft und deshalb nicht von so hohem ästhetischem Interesse. Weit wichtiger jedoch als diese Möglichkeit zur Kombination, ist die Eigenschaft beim Widerspruch, daß derselbe fruchtbar sein und eine Menge anderer Widersprüche aus seinem eigenen Kerne entwickeln kann.

Man kann nämlich den Widerspruch überhaupt in den punktuellen oder unfruchtbaren, der nur eine einzeln losgerissene Äußerung ist, und in den reichen, produktiven, schwangern einteilen, aus dessen Schoß eine ganze Brut von Widersprüchen geboren wird. Ein solcher ist es, der z. B. jedem echt komischen Charakter zu Grunde liegt, der nicht nur an und für sich, sondern in allen seinen Äußerungen lächerlich ist. Dieser spiegelt gleichsam in seiner kleinen Welt den zuvor besprochenen großen metaphysischen Grundwiderspruch ab, welcher des Komischen letzter Grund und Ursprung ist.

Kapitel 2.

Die Lustempfindung beim Komischen.

Das Vergnügen beim rein Komischen ist die am höchsten potenzierte ästhetische Freiheitsfreude. Jedes ästhetische Leben ist als ein Phantasieleben ein freies, aus der Wirklichkeitssphäre, deren Anstrengung und Druck heraus- und darüber hinweggehobenes. Was jedoch das ästhetische Leben im Verhältnis zum Leben überhaupt ist, das ist das Freiheitsgefühl beim Komischen im Verhältnis zu der ästhetischen Freiheit im Allgemeinen.

Daß der ästhetisch beschäftigte Mensch nur in einem Verhältnis zum Schein, nicht zur Wirklichkeit, zum Bilde, nicht zur Sache, zur Form, nicht zum Inhalt steht, immer wieder nur seinen Gegenstand sich vorstellt, nicht ihn untersucht, das ist die erste Grundform für die Freiheit im Ästhetischen; denn diese Beschäftigung berührt in keiner Hinsicht die Kräfte des Menschen, sie bezeichnet die Erkenntnis ohne sie anzuspannen, setzt das Gefühl in Bewegung, ohne es mit Beschlag zu belegen und bringt den Willen in Schwingung ohne ihn zu irgendeiner Handlung zu veranlassen.

Kraft dieses seines Charakters ist es von einem Lustgefühl begleitet. Ein solches ist nämlich stets mit der Thätigkeit verbunden, die eine menschliche Fähigkeit auszuüben im Stande ist ohne irgendwelchen Zwang.*) Es hört erst auf, sobald die Fähigkeit entweder überanstrengt oder nicht mehr in dem Grade beschäftigt wird, zu dem sie veranlagt ist.

---

*) L'Evêque de Pouilly: „Théorie des sentiments agréables. — William Hamilton: „Discussions on philosophy."

Inmitten dieser Aeußerlichkeiten liegt der Zustand, in welchem das Leben leicht und ohne Beschwerde gelebt wird, und dieser Zustand ist es, den wir den Freiheitszustand nennen.

Achten wir nun besonders auf das ästhetische Vorstellen, so wird folglich auch dessen Lust ein Passivitäts- und ein Aktivitätsmoment haben. Das erste ist die Freude daran, daß die Grenze nicht übertreten, das Ziel nicht überschritten oder dem Gesetz nicht getrotzt wird, das zweite ist die Freiheitsfreude in engerem Sinne.

Das erste Moment ist das Behagen an demjenigen, was sich ohne Beschwerde auffassen und überblicken läßt, an dem Scharfumrissenen, Regelrechten und harmonisch-gesetzmäßig Gestalteten, das andere ist die Freude daran, erweckt und bewegt, durch alle Adern durchrieselt, auf allen Saiten durchspielt oder, als höchste Stufe, von Grund aus erschüttert zu werden, sei es nun durch Angst oder durch Lachen.

Dem Drang zu dieser Erweckung kommt die ganze Entfaltung des Lebens in ungebundener Freiheit entgegen, all' jenes, das über die strenge und gleiche Linie der Regel hinaus schwebt und um selbe herumspielt oder, noch kühner, mit der Norm bricht und als Widerspruch gegen das, was sein sollte, der Harmonie Trotz bietet.

In der eigentlichen Schönheitsfreude ist das erste von diesen Momenten, jenes Genießen, das sich in den Gegenstand vertieft, vorherrschend; aber in jedem ästhetischen Lustempfinden verspürt man beide, und bei dem Komischen wie bei dem Tragischen tritt das zweite in seiner am kräftigsten entwickelten Gestalt hervor.

In gleichem Grade tritt in beiden diesen ihren höchsten Formen das Freiheitselement der Schönheit in relativer Selbständigkeit zurück; aber das entsprechende, bereits ausgeschiedene und dadurch erhöhte ästhetische Freiheitsgefühl ist jedoch nicht nur in seiner Art, sondern auch in seinem Grad ganz verschieden, da es vom Komischen oder vom Tragischen hervorgerufen wird: im ersten Falle ist es rein, im letzten gemischt.

Innerhalb des Ästhetischen erzeugt nämlich das Tragische aufs neue den ganzen Ernst und die Unlust des Wirklichen. Dies zwingt uns, einen ganzen Kursus von Leidenschaften durchzugehen, von Furcht und Spannung durch sympathetisch mitgeteiltes Kraftgefühl in Gemeinschaft mit der starken und großen Persönlichkeit zum Leiden an seiner Schuld, allgemein menschliches Schuldgefühl und zu gleicher Zeit demütigende und erhebende Ehrfurcht vor einer höheren Macht.

Die Freude daran, die nicht übereinstimmenden Kräfte zu sehen, die so oft gebunden liegen, wie sie sich gegen einander erheben, sich mit einander entzweien und, entfesselt, sich tummeln: diese Freude wird hier nur durch einen Druck erkauft, welcher den Geist in Beschlag nimmt und es der Freiheit außer sich, nicht in sich, oder doch nur insofern in sich fühlen läßt, als er selbst Teil an jener Freiheit hat, die außerhalb ist. Aber auf dieser Stufe haben wir dann auch nicht die höchste Form der ästhetischen Freiheit, denn diese ist die Freiheit in der eigenen reinen Selbstempfindung des Ichs.

Da nämlich das Komische infolge seiner ästhetisch-logischen Natur als nur für den phantasievollen Geist, keinen Anspruch auf Teilnahme macht, so nimmt es auch keinen Teil unserer ästhetischen Freiheit weder wirklich noch illusorisch gefangen, sondern läßt uns dieselbe unbeschränkt und unangefochten behalten. Doch nicht genug hiermit; es giebt uns sogar ein positives Gefühl von dieser Freiheit, indem es die Freiheit dazu bringt, sich von ihrer eigenen Existenz durch einen leichten und unwillkürlichen Akt einer raschen und plötzlichen Befreiung zu überzeugen.

Gleich wie wir einige Zeit von unseren Lieben getrennt leben müssen, um recht zu erfahren, wie sehr wir dieselben lieben, wie wir nur nach einer Krankheit, einem Schmerz oder einem Uebelbefinden unsere Gesundheit als ein Glück empfinden, so fühlen wir auch nur dann unsere Gesundheit als freie Vernunftwesen, wenn wir unwillkürlich einem Widerspruche unseres innersten Wesens widersprechen, oder mit sicherem Instinkte einen Versuch zurückweisen, durch eine Ueberrumpelung unserer Vernunft eine Zustimmung zum Widersprechenden abzulisten.

Wenn das Anormale als normal, das Abhängige als frei, das Unsinnige als verständig auftritt, wenn sich das Häßliche schön, das Verkehrte richtig, das Falsche wahr nennt, oder wenn es sich nur so zu nennen scheint, dann wird die Vernunft, insofern nicht das Gefühl empört oder verwundet mit ins Spiel kommt, mit lebendigem Selbstgefühl protestierend aufspringen und zu gleicher Zeit mit jubilierender Sicherheit das Gegenteil bekräftigen. Diesen durch den komischen Gegenstand hervorgerufenen Akt führt die Vernunft rein unwillkürlich ohne die geringste Anstrengung aus, schnell und leicht wie der geübte Fechter pariert sie einen unvorhergesehenen Ausfall. Indem Vernunft und Unvernunft dergestalt ihre Klingen kreuzen, wird im Grunde genommen das Komische erst wie der Funke, der dem Stahle entspringt; denn es existiert so wenig nur im Objekt, wie nur im Subjekt.

Das allgemeine Gefühl von Lebenskraft ist ein starkes Empfinden dessen, daß der Lebensstrom in unseren Adern frei vorwärts rollt in eiligem Wallen. Das speziell Intellektuelle, von dem wir hier gesprochen haben, führt, indem es als ein psychisches Phänomen seine körperliche Kundgebung oder seinen Ausbruch hat: das Gelächter und im Zwerchfell seine körperliche Sprungfeder, sehr häufig zugleich jenes allgemeine Wohlbefinden und Behagen mit sich.

Wie man seiner Zeit das Vergnügen am Tragischen so sonderbar fand, daß man es für notwendig hielt, zu dem egoistischen Zufriedenheitsgefühl seine Zuflucht zu nehmen und das dürftige Moment festzuhalten, um diese Freude des Menschen bei dem Anblick des Leidens und des Todes zu erklären, so hat man unter vielen Erklärungsarten des Gelächters auch einmal jene angeführt, daß sein Ursprung der Stolz sei.*)

Man verwechselte den egoistischen Hochmut mit dem Selbstgefühl des Menschen als eines freien und vernünftigen Wesens. Aber der Irrtum wird durch das Sonderbare entschuldigt, welches das Lustgefühl beim Komischen bei der ersten Be-

*) Poinsinet de Sivry: „Traité du Rire.“

trachtung hat. Ist es nicht seltsam (man könnte auch fragen: ist es nicht komisch?), daß nicht nur rohe und einfache, sondern auch gebildete Menschen daran Vergnügen finden können, ein häßliches Gesicht zu betrachten, ein affektiertes Wesen zu beobachten, von dieser oder jener Verdrehung, Dummheit, Unwissenheit oder Mißverständnis Kenntnis zu erhalten, ja, einen so großen Preis auf einen derartigen Genuß zu setzen, daß sie, um ihn zu erhalten, Geld ausgeben, ihn sogar manchem anderen und weit natürlicheren vorziehen und ihn mit jenem auf gleiche Stufe stellen, den ihnen die Schönheit und das Erhebende verschafft?

Ganz gewiß liegt hierin etwas Ueberraschendes. Da uns nun die einfachste Erwägung lehrt, daß keineswegs jede Unvollkommenheit, keineswegs jegliches Häßliche, Verkehrte oder Alberne ein derartiges Behagen erweckt, daß vielmehr das meiste davon mißfällt und abstößt, so zeigt es sich, daß zum Lachen nur jene Unvollkommenheit reizt, die, so bald sie empfunden wird, uns in das Gefühl des Vollkommenen hinüberzieht, und zwar nicht einer fremden, sondern der Vollkommenheit unseres eigenen Wesens.

Die Freude über das Unschöne ist mithin im Grunde genommen eins mit der Freude über das Ideal, und die Ideale brauchen sich nur an den Phantasiesinn zu wenden, damit das Komische das ideale Selbstgefühl der Vernunft weckt, das als ein Ueberlegenheitsgefühl die Krone des Wohlbehagens bildet.

In diesem resultierenden Freiheitsgefühl gehen alle zerstreuten Elemente des Lustgefühls auf: die Freude am Leichten, Geringen, Lustigen im Gegensatz zum Bedeutenden und Imponierenden, die Freude an dem Freien und Kühnen, vielleicht sogar am Unsinnigen oder Verkehrten im Widerspruch als solches, die Freude an der unbehinderten Aussicht auf das Normale oder Ideale, welche dadurch eröffnet wird, sowie endlich zuweilen eine psychologische Befriedigung, wenn der betreffende Zug für eine Person oder Klasse charakteristisch ist, zuweilen eine ethische, wenn das Gelächter, oder das, was jenes erweckt, eine wohlverdiente Strafe ist.

Ein einzelner Zug, z. B. eine Replik, kann zu gleicher Zeit komisch, psychologisch treffend und in ethischer Hinsicht ansprechend sein. Hostrup's Komik ist mehr psychologischer, diejenige Heiberg's mehr logischer Natur. Wenn Frau Bittermandel in den „Aprilnarren" Gelegenheit findet, uns zu verraten, daß sie von dem Shawl und seinem Preis Bescheid weiß, so befriedigt uns dies ethisch, ebenso wenn Adam Homo als Redner Fiasko macht und „mit unsicherer Stimme sichere Siege des Ideales verkündet." Ebenso auch, wenn der väterliche Boden mit trockener Ironie seine feuchte Wirklichkeit unter Ulysses' und Kilians affektierte Niederwerfung einschiebt.

Die Frage: wodurch gefällt das Komische? oder bestimmter: wie geht es zu, daß bei dem Komischen der Widerspruch gefallen kann, worauf beruht dies Lustgefühl, was verursacht und erklärt dasselbe — diese Frage hat jetzt eine allgemeine Beantwortung gefunden. Aber ein anderes und ebenso schwieriges Problem drängt sich unmittelbar nach jenem auf, nämlich dieses: wie, auf welche Weise, auf welchem Wege wird hervorgerufen und entsteht dieses Lustgefühl, dessen Ursache wir jetzt kennen.

Wir sahen die Möglichkeit ein, daß das Widersprechende ein lebendiges behagliches Freiheitsgefühl bei dem Selbst hervorrufen könnte, aber wir müssen nun ferner sehen, unter welchen Bedingungen dies in der Wirklichkeit geschieht. Der Widerspruch selbst ist jedoch nur die unfreiwillige Bedingung; aber wie muß er empfunden werden, um gerade das eigenartige Lustgefühl, welches wir das innerliche Lachen nennen können, zu wecken? Wird er in diesem Falle als nur objektiv, nur fremd und unbeteiligt betrachtet, oder wird das Subjekt in demselben gefangen, so daß es, wenn auch in einem noch so kurzen Moment selbst in die Verwirrung des Widerspruchs geraten ist?

Wenn das erste der Fall wäre, dann müßte jeder harmlose Widerspruch Lachen erwecken. In Wirklichkeit geht es jedoch nicht so zu. Sobald der Widerspruch als ein rein unbedingter, als ganz unberechtigt, unvernünftig, albern oder

sinnlos empfunden wird, dann ruft er nur eine verdrießliche, ärgerliche oder verurteilende Abweisung und Protest hervor, der ohne jegliches Lustempfinden ist, weil er keine Befreiung enthält.

Nur wenn der Widerspruch diese Unachtsamkeit des Selbst überrumpelt, sich über dessen Schwelle hineinwirft und plötzlich als Feind mitten im eigenen Lager des Selbst steht, erst dann hat das Selbst eine Freude dabei, sich von ihm freizumachen, ihn hinaus- und zurück auf das Objekt zu werfen. Derselbe muß sich also mit so viel wirklicher oder scheinbarer Berechtigung darstellen, daß er sich eine, wenn auch noch so kurze Billigung zu erschleichen vermag, d. h.: daß er im Ich selbst leben bleiben kann.

Wir lachen über den Stotternden, über jenen, der sich verspricht, über den, welcher eine Sprache verkehrt ausspricht oder bei der Wahl der Worte Fehler macht, weil er uns zur genüge zu verstehen giebt, was er ausdrücken will, immerhin aber unrichtige Bezeichnungen anwendet. Er sagt nicht, was er sagen will, und doch sagt er dies. Wir lachen jedesmal, wenn eine Person das Gegenteil von dem thut, was sie zu thun vermeint, thun will oder thun zu wollen scheint, weil die Umstände, d. h. ihre wirkliche oder vermeintliche Absicht uns die Auffassung beibringt, daß sie eine Sache nicht macht, und wir doch sehen, wie sie dieselbe vor unseren Augen macht.

So verhält es sich auch mit einer Geste, einer Bewegung. Es kommen Fälle vor, wo wir auf dem Sprunge stehen, an demselben Gegenstand zu gleicher Zeit Bewegung und Ruhe zu bestätigen oder auch zwei entgegengesetzte Bewegungen.

Jemand nimmt z. B. einen Anlauf, um über einen Graben zu springen. Durch eine naturgemäße Ideenverbindung zeigt ihn uns unsere Einbildungskraft auf der anderen Seite stehend. Aber im selben Augenblick sehen wir ihn in Wirklichkeit in das Wasser fallen.

Oder folgendermaßen: Ein Wort Jemandes läßt uns gewisse Mienen oder Handbewegungen erwarten, und er macht gerade das Entgegengesetzte: weinend erzählt er uns, daß er fröhlich sei, oder er hebt die Hand, um eine Tiefe zu be-

zeichnen, oder (wie in „Liebe ohne Strümpfe") kaut und tötet sich zu gleicher Zeit.

Andererseits: dies Leben des Widerspruches im Ich selbst ist auch nichts weiter als ein Moment im Lustgefühl, nicht dieses selbst. Der komische Gegenstand bietet zu gleicher Zeit Zeichen von einander widersprechenden Eigenschaften dar, und als komisch wird daher jeder Gegenstand aufgefaßt, hinsichtlich dessen unser Geist sich versucht fühlt, einunddasselbe zu bejahen und zu verneinen. (Vgl. Dumont: „Des causes du rire" und „Du sentiment du gracieux").

Es ist dies ein Zustand von Unentschiedenheit und Unschlüssigkeit, aber kein wirkliches Doppelurteil. Es ist eine Unmöglichkeit, zu gleicher Zeit zwei Urteile zu fällen, ein falsches und ein wahres, und wird man gezwungen, einen wenn auch noch so kurzen zeitlichen Zwischenraum zwischen dem ersten und dem zweiten einzuräumen, welcher dasselbe korrigiert, dann wird die Bewegung im Komischen genau dieselbe wie jene, welche statthat, wenn wir an uns selbst einen Irrtum berichtigen, also eine Bewegung gegen uns selbst, nicht gegen das Objekt.

Wir lachen jedoch nicht wegen unserer Auffassung, sondern wegen des Gegenstandes derselben; es ist dies eine feststehende Thatsache. Auch nützt es nichts, zu sagen, daß beim Irrtum das Widersprechende einzig in unserer Auffassung, nicht in der Sache liegt; denn auch das, was nur scheinbar widersprechend ist, erweckt Lachen.

Diese ganze Theorie ist durch eine mangelhafte Abstraktion entstanden. Man hat hier an verfängliche Fragen gedacht, wie diese: „Herrgott! ist der selige Mann tot?" oder an: „Darf man sich nach dem dänischen Familienrecht mit der Schwester seiner Witwe verheiraten?"

Wir fühlen uns also nur versucht, gleichzeitig einunddasselbe zu bejahen oder zu verneinen. Nichtsdestoweniger ist dies: sich selbst auf dem Sprunge zu wissen, zwei einander widersprechende Urteile zu fällen, nur der Anfangsausdruck des Behagens und, an und für sich betrachtet, eher ein Ge-

fühl von Verblüfftheit, Spannung und Verwirrung, als ein eigentliches Lustgefühl.

Bei einer aufmerksamen Betrachtung wird es sich übrigens zeigen, daß diese beiden Urteile eigentlich vier sind. Zum Beispiel: Wenn eine Person in der alten Komödie auf die Bühne stürzt und nach einer anderen sucht, die dicht bei ihr steht, die sie aber trotzdem nicht sieht, dann lassen sich diese vier Urteile mit Leichtigkeit nachweisen: A ist dort — B sieht ihn (also). — B sieht ihn nicht — A ist dort (also) nicht. Welches von diesen Paaren nun das verwirrende wird beruht darauf, wohin der Blick zuerst fällt. In diese vier subjektive Urteile kann sich das einzige, objektiv falsche Urteil in der Auffassung teilen, aber jedesmal wird nur ein Paar aufgefaßt.

Indem sich nun das Unerwartete, das Ungewöhnliche, das, worauf wir ganz und gar nicht vorbereitet waren, zeigt, können wir im ersten Moment nicht richtig erfassen und begreifen, was wir mit unseren Sinnen beobachten.

Das ist die erste Phase unseres Gemütszustandes. Diese Konsternation nun zum Ein und Alles zu machen ist ein großer Mißgriff. Es ist aber auch ebenso weit davon entfernt, daß das Lachen aufhört, sobald wir mit dem Phänomen ins Reine gekommen sind, daß es im Gegenteil erst dann beginnt, indem der zurückgehaltene Atemzug plötzlich loskommt, das gedrückte Zwerchfell erschlafft und, in die Höhe hüpfend eine Reihe von schnell auf einander folgenden, ruckartigen Aushauchungen bewirkt, welche die Luft aus der Luftröhre mit einem eigenartigen Ton herausjagen.

Um aber das Lachen hervorzurufen — entweder allein das innerliche oder zugleich das äußerliche — muß das Phänomen schließlich genau ebenso unzweideutig widersprechend sein, als es sich bei der ersten Auffassung zweideutig zeigte. Es darf nicht anhaltend unsere Kräfte in Spannung erhalten, nicht fortfahren, vor der Seele als etwas Unverständliches oder Unerklärliches zu stehen. Die Sache darf sich auch nicht in einer natürlichen Erklärung auflösen, die allmählich sowohl den Widerspruch aufklärt, und was denselben entschuldigt

(etwa wie wir Fehler und Widersprüche bei einem Gelehrten finden), sondern er muß vor dem Geiste als Widerspruch rein und scharf stehen, als der unberechtigte, unverantwortliche Widerspruch.

Ganz ausnahmsweise kann es vorkommen, als lachte man über etwas, worin absolut kein Widerspruch ist, sondern vielmehr die klarste Wahrheit. So z. B. wenn Tropp von den schönen Mädchen und der Jurisprudenz sagt: Sollen wir sie zusammen unter ein Glas thun? Die thun einander wahrlich keinen Schaden. Denn die bloße Annahme von der Möglichkeit des Entgegengesetzten, daß sie einander Schaden thun könnten — und unter demselben Glase, dies Widersprechende erregt Lachen. So lacht man auch in „Die Aprilnarren“ ebenso sehr über denjenigen, der da meint, daß der Mannsrock im Schranke dem Rufe des Frl. Trumfmeyer schaden würde, als über jenen, der dies bezweifelt. Es ist gleichgiltig, ob derartiges verneint oder bejaht wird.

Wer also sagt, daß das Komische die unendliche Unvernunft, die vollkommene Tollheit, das absolut Wahnwitzige sei, hat Recht, trotz aller (von Stephan Schütze vorgebrachten) Einwendungen. Und er hat Unrecht, wenn er meint, daß wir jemals das komisch finden können, was vor uns als die ganz nackte und offenkundige Tollheit steht; denn hier gilt es gerade, daß das, was unter anderen Umständen sofort als komplete Tollheit erscheinen würde, sich nun als Glied eines Schlusses erwiesen hat, als ein Resultat von Voraussetzungen, denen die Phantasie arglos folgte, und die der Verstand bereits Eile hatte zu unterschreiben, als sie plötzlich davonsprangen.

Betrachten wir nun das komische Objekt, so erhalten wir folgende Bestimmungen: kein Widerspruch kann komisch erscheinen, der sich entweder in seinem Wesen oder in seinem Ausdruck so vernunftwidrig erweist, daß er — ungeachtet aller Relativität, die sich hier geltend macht — keinen Augenblick im Bewußtsein des Auffassenden lebendig wird, mag er nun durch eine zu häufige Wiederholung diese Kraft verloren oder sie nie besessen haben. So z. B. die Widersprüche in Ibsens „Brand“: „eine im Dunkeln furchtsame Eule“, „ein Fisch

mit Wasserscheu". Dies ist nicht, wie Ibsen beabsichtigt, komisch, sondern Unsinn, reiner offenkundiger Nonsens.

Halten wir uns beispielsweise nur an die intellektuellen Phänomene, so wird der rein unmittelbare oder nackte logische Widerspruch nur äußerst selten Lachen erwecken. Doch bin ich einmal Zeuge davon gewesen, daß, als bei einer Schießübung Streit darüber entstanden war, wieviele Points ein Schuß gelten sollte und einer der Anwesenden in Folge Versprechens in die Worte ausbrach: „Ein Schuß sind zwei Schüsse" — dieser Replik ein stürmisches Gelächter folgte.

Der im Ausdruck verschleierte mittelbare Widerspruch, die sogenannte contradictio in adjecto („ce, qui implique") wird nur sehr schwer lächerlich, z. B. ein viereckiger Kreis, ein gleichseitiges, rechtwinkliges Dreieck u. s. w., doch kann er dies werden, wenn er recht natürlich und gelegen kommt, „dieser Kerl muß zweifelsohne einer von den Harslew'schen edlen Venetianern sein" (Holberg).

Viel leichter wirkt der Widerspruch zum Lachen, wenn dessen Umhüllung eine dichtere ist, wenn ein Ausspruch z. B. nicht direct etwas Widersprechendes enthält, sondern wenn das, was als etwas Thatsächliches bekannt gegeben wird, verrät, daß es sich nicht also verhält, wie z. B. v. Tyboes Worte: „Ich bin nicht der Herr, der sich selbst lobt"; oder wenn z. B. dasjenige, was gesagt wird, obschon an und für sich sowohl vernünftig als wahr, nicht in diesem Sinne gesagt werden kann. So lachen wir in Hauchs „Heinrich von Navarra" über das Widersprechende, daß jemand gegenüber der Verneinung des Königs bei der Behauptung bleibt, daß er in dessen höchsten Gnade stehe. Das Komische hierbei ist, daß er dem Könige nicht das Recht einräumen will, es besser zu wissen.

Dasjenige, was den Widerspruch verschleiert, ist stets der Rest von etwas Richtigem, das in dem Vernunftwidrigen liegt. Denn dies hat nur durch das Vernünftige, was darin steckt, über uns Macht, gleichwie die Macht des Schlechten in jener Kraft beruht, die es aus dem Guten gesogen hat. Nehmen wir z. B. die komische Albernheit, dann beruht das

Lachen über dieselbe — als alberner Ausspruch, närrisches Vorhaben, dumme, krähwinklige Handlung u. s. w. — auf der plötzlich beobachteten Nichtübereinstimmung zwischen einem Begriff und dem Gegenstand, der als solcher aufgefaßt ist, im allgemeinen darauf, daß Objekte, die grundverschieden sind, kraft eines Begriffes, unter den sie nur in einer Hinsicht mit Recht zurückgeführt werden können, vollkommen gleich aufgefaßt oder behandelt worden sind, bis ihre Verschiedenheit plötzlich zur Ueberraschung des Betreffenden und zum Gaudium für den Zuschauer zum Vorschein kommt. Hierbei ist nun die lächerliche Person stets von irgendeiner richtigen, auch die Sache betreffenden allgemeinen Regel ausgegangen, von welcher dieselbe jedoch gerade in diesem besonderen Falle eine Ausnahme macht.

Beispiele: Chr. Richardts römischer Esel, der von der richtigen Betrachtung ausgeht, daß, wenn man auf einer rollenden Kugel steht, man nur auf derselben Stelle zu marschieren braucht, um den Platz zu wechseln, und dies auch auf der Erde ausübt.

Der Strauß, wenn er der Sage nach die Augen schließt, um seinen Verfolgern zu entgehen, gewissermaßen kraft des an und für sich vernünftigen Gedankens, daß, wenn ich den Verfolger nicht sehen kann, er auch mich nicht sehen kann.

Sancho Pansa, wenn er Don Quixote bittet, seinen Auftrag zweimal in dasselbe Taschenbuch zu schreiben, um sich für den Fall zu sichern, daß er das Buch verlieren sollte. Der leitende Gedanke ist hier, daß zwei Aufträge weniger leicht verloren werden als einer.

Wessels Jütländer (in „Die Post") geht von der buchstäblichen Wahrheit aus, daß ihn die Eltern nur darum gebeten haben, einen Brief in die Heimat zu senden, weil ein Brief wie ein anderer ist.

Sganarell mit seinem „Ich bin nicht Sganarell", geht von der richtigen Ansicht aus, daß es das Dümmste sein würde, zu sagen: „Ich bin Sganarell", während er nicht bemerkt, daß das Andere ganz gewiß ebenso dumm ist.

Ferner, jener Kerl, der den abgenutzten Koffer mit Makassaröl einschmiert, weil er weiß, daß dieses Haarwuchs erzeugt, wo die Haare ausgefallen sind.

Hertz' Bauernknecht, der auf die Frage, weshalb er sich den Strick nicht um den Hals geschlungen, sondern unter die Arme, zur Antwort giebt: „Sonst könnte ich ja meinen Platz nicht halten." Das Unzweckmäßige hierin ist einleuchtend, aber wenn man sich aufhängen will, pflegt dies Unzweckmäßige sonst gerade das Absichtliche zu sein.

Weiter: die Worte des Doktors bei Holberg: „Das Fieber verließ ihn"; das ist für gewöhnlich das Resultat, welches erstrebt werden muß, aber in diesem Falle wird es zu teuer erkauft.

Der Bär, welcher die Mücke tötet, aber zugleich auch seinen Herrn.

Das Mädchen, welches die Aufschrift nicht auf den Brief setzen will, weil sie heimlich verlobt ist.

Die Soldaten, welche den Arrestanten zur Thür hinauswerfen, weil er Lärm in der Stube macht.

Henrik in „König Salomo und Jürgen der Hutmacher" geht von dem verhältnismäßig vernünftigen Satz aus, daß, wenn 13 Menschen um einen Tisch sitzen, der eine innerhalb eines Jahres sterbe und schließt nun dasselbe auch von den Hüten.

Selbst die fast einfältige Replik kann komisch werden, wenn es glückt, jenen Strohhalm von vernünftiger Einheit aufrecht zu halten an den sich die Diversion zwischen den Gegenständen knüpft; so z. B. bei Heibergs Benutzung des alten Holberg'schen Mißverständnisses mit „Sein Diener". In „Der glückliche Schiffbruch" beantwortet der Betrunkene beständig die Replik „Ich bin sein Diener" (nicht der Herr selbst) mit der Höflichkeit „gleichfalls sein Diener".

Aber in „Ein Abenteuer im Rosenborggarten" hat Heiberg es gesagt, Winter in reiner Zerstreuung auf die Frage „Ihr Diener, mein Herr? (hat dies gesagt?) zu antworten „Dienerin, meine Jungfrau!" Da Phister nicht den Mut

hatte, diese Replik vorzubringen, so ging sie stets unverstanden vorüber.

Bei doppelsinnigen Wortspielen sind es nicht mehr zwei Gegenstände, die unter einem Begriff vereint werden, sondern zwei Begriffe, die unter einem Wort vereinigt werden, z. B. die wechselseitige Replik über die Naturgeschichte in „Der Rezensent und das Tier", die sowohl für Trop wie für Keiser Hebräisch ist, sowie Trops Replik an das Tier: „das ist für feinfühlige Menschen zu gelehrt."

So auch die Replik in „Hexerei oder blinder Lärm": Sehe ich recht oder bin ich blind?" und die Antwort: „Nein, jetzt seht Ihr recht, aber vor Abend u. s. w."

Hierher gehört auch all jene Komik, welche darauf beruht, daß ein Name bald als solcher, bald als Sache behandelt wird.

Bei Heiberg: „Ihr Sommer", „Ihr Winter" und „die Vernichtung des Menschengeschlechts" (in „Ein Abenteuer im Rosenborggarten" und „Der Rezensent und das Tier").

Selten einmal beruht jedoch die Komik darauf, daß das, was einunddasselbe ist, als zwiefach fungieren soll. Wie z. B. jene Szene im „L'avare", wo dieselbe Person sowohl Dienste als Kutscher wie als Koch verrichtet und überall dort, wo ein utrum-an mit einer unmöglichen Wahl aufgestellt wird. Z. B. Ein Mann heißt Meier Meier: Nun wird gefragt: ruft seine Frau ihn bei seinem Vor- oder Nachnamen? Sowie das Bekannte: Hebst Du den Hut auf, so bekommst Du Prügel, nimmst Du ihn nicht auf, so bekommst Du gleichfalls Prügel: Nun kannst Du wählen!

Selbst der unbedingte Unsinn, die absolut absurde Handlung oder Meinung können ebenfalls komisch werden, sobald sie eine Sekunde lang vernünftig zu erscheinen vermögen, und hierbei ist es völlig gleichgiltig, ob in der Sache selbst etwas Vernünftiges steckt (Der politische Kannegießer: dieser hat ja auch Recht) oder ob jener Schein allein auf der Art und Weise der Darstellung beruht.

Letzteres ist überall dort der Fall, wo das Unmögliche als möglich oder wirklich dargestellt wird. In solchem Falle

ist (nach Schopenhauers treffendem Ausdruck) „die Thatsache so gefaßt, daß sie blos in abstrakto, mithin komparativ a priori gedacht, als möglich und plausibel erscheint, während a posteriori durch das Betrachten des bestimmten Falles das Unmögliche in der Sache, ja das Widersinnige in der Annahme erblickt wird und Lachen erregt.“*)

Beispiele: In diesem Staate steht Todesstrafe auf Selbstmord, (soll heißen Todesstrafe auf beabsichtigten Selbstmord) was ebenfalls, aber in anderer Art komisch ist).

Die Geschichte von den Wölfen bei Münchhausen, die einander bis auf die Schwänze auffraßen; oder: dies ist der Schädel des berüchtigten Räubers Cartouche, der kleine daneben ist der Kopf desselben Mannes als Kind. Oder das Resultat der statistischen Tabellen, welches vor einigen Jahren die Studenten der Rechtswissenschaft für das Examen kennen mußten, daß es in Kopenhagen 40 im Ehestand lebende Frauen mehr als im Ehestande lebende Männer gab.

Die Hauptsache ist in jedem Falle die, daß die Illusion im Moment stattfindet, und daß von Seiten des Objekts ein Verursachen, ein Beschuldigen des Widerspruches, wie der beschriebene, statthat.

Ist diese Forderung erfüllt, dann tritt die Gegenforderung in Kraft. Nichts, worüber gelacht werden soll, darf so gut begründet erscheinen, so natürlich und den Umständen nach vernünftig und verantwortlich, daß es eben als der reine Widerspruch erblickt werden kann, wenn auch nicht auf andere Weise, als in Folge einer Beschuldigung von Seiten des Subjekts durch eine Bezichtigung, welche das Objekt selbst veranlaßt.

Diese Bezichtigung ist ganz verschieden von jener ersten. Jene ging von dem Objekt aus und bestand z. B. darin, daß es dem Irrtum Erregenden glückte, unsere Vernunft durch seine Irrung einen Augenblick zu verwirren; diese dagegen geht von dem Subjekt als Schlußausdruck der Bewegung aus und besteht darin, daß wir dem Irrtum Erregenden unsere eigene Freiheit, unser eigenes Besserwissen, Besserkönnen, Besser-

*) A. Schopenhauer „Zur Theorie des Lächerlichen“ in: Die Welt als Wille und Vorstellung, Band II S. 113, Leipzig 1891.

wollen vorwerfen und somit ein Bewußtsein, eine Absicht oder eine Ueberlegenheit über den Widerspruch, in den er geraten ist, welche er, nicht handelnd, wie er es thut, haben könnte, ohne so albern oder so unfrei zu sein, daß er nicht mehr komisch wäre.

Was veranlaßt uns hierzu? Offenbar der Umstand, daß das Ding entweder von einem Vernunftwesen geschaffen ist oder in einem von Vernunftwesen gebildeten Zusammenhange vorkommt. Sogar in demjenigen Komischen, wo die menschliche Unvollkommenheit absolut keinerlei Verantwortung trägt, sondern wo alles auf zufälligen, unberechenbaren Umständen beruht, wo also, nach dem Kierkegaard'schen Ausdruck: das Nicht-Lächerliche kraft eines Verhältnisses das Nicht-Lächerliche lächerlich macht — selbst dort erhält der Betreffende für den Zuschauer stets einen Anstrich von Unwissenheit oder Dummheit, weil er sich nicht vorgesehen oder nicht gewußt hat, was er wissen mußte, ja oft sogar einen Schein, vorsätzlich und mit Ueberlegung gehandelt zu haben.

Alle neueren Aesthetiker z. B. Zimmermann, Dumont und Lévêque bestreiten diese Unterschiebung durchaus, die beiden letzteren jedoch nur durch die handgreiflichste Inkonsequenz. Soweit aber verschiedene ältere dieselbe nach Jean Paul angenommen haben, wie z. B. Vischer, haben sie selbe dann einzig und allein darauf beschränkt, daß sie nur für unser Besserwissen gelte. Die Theorie beruht jedoch auf einer unzulänglichen und unselbständigen Beobachtung.

Jean Paul führt das später etliche hundertmal wiederholte Beispiel von Sancho Pansa an, der sich in Todesangst eine ganze Nacht hindurch über einem trockenen Graben schwebend hält, weil er aus Furcht, in einen Abgrund zu stürzen, nicht loszulassen wagt. (In Parenthese kann das köstliche Faktum bemerkt werden, daß diese Begebenheit, die überall in allen guten und schlechten französischen und deutschen Büchern als ein Beispiel aus Don Quixote prangt, in diesem Roman überhaupt nicht vorkommt.)

Weil sich Sancho, sagt Jean Paul, hier nicht nur in Unwissenheit über die wirklichen Verhältnisse befindet, sondern

auch nicht das richtige Wissen besitzen konnte, ja sogar als verrückt zu betrachten wäre, falls er den Fall wagte, so lachen wir über ihn nur vermittelst einer unbewußten Unterschiebung unseres eigenen Wissens. (Sollte besser heißen: weil wir unterschieben, daß er wissen könnte, was er nicht wissen konnte.)

Deshalb lachen die Knaben z. B. auch während der ganzen Stunde darüber, daß der Lehrer dasitzt und nicht weiß, daß sie Papierschnitzel in den Hut gethan haben.

Vermittelst sorgfältiger Beobachtung bin ich zu dem Resultat gekommen, daß Jean Paul einen richtigen Gesichtspunkt aufgestellt hat. Aber die Unterschiebung gilt nicht, wie bisher angenommen, nur einem Wissen. Wenn Eduard in „König Salomo und der Hutmacher Jürgen" lächerlich wird, weil er die vielen Hüte kauft, so weiß er selbst recht gut, daß sein Thun absurd ist; nur ist ihm der Hütekauf nicht Zweck, sondern Mittel. Wenn wir über ihn lachen, so geschieht dies kraft jener heimlichen Unterschiebung, daß es sein Endzweck, seine definitive Absicht ist, Hüte für das Reisegeld zu kaufen, und deshalb stellt sich der pfiffige Henrik auch nur so, als glaubte er, Eduard hätte eine Leidenschaft für Hüte. (Was mit diesem Punkte nichts zu schaffen hat, ist der Umstand, daß wir auch darüber lachen, weil Eduards Vorhaben immer mißglückt.)

Das, was ohne Wissen und Willen der betreffenden Person geschieht, unbeabsichtigt oder doch wenigstens, ohne als Endzweck beabsichtigt zu sein, wird entweder erst komisch, oder doch umso komischer, als es derartig aufgefaßt wird.*) Auch kann es sich dergestalt nicht nur darstellen, wenn gescherzt oder gefoppt wird, sondern ganz unwillkürlich.

Wir unterschieben einen Zusammenhang zwischen dem nicht Zusammengehörenden, aber zufällig Zusammentreffenden, wir insinuieren, daß das Geschehene gewußt und gewollt sei — und dies, ohne daß wir selbst davon wissen, noch es wollen.

---

*) On ne plaint pas un homme d'être un sot, et peut-être qu'on à raison; mais il est fort plaisant d'imaginer que c'est sa faute.
Vauvenargues.

Die Unterschiebung kann nach dem höheren oder geringeren Grade von Phantasie und besonders von komischer Phantasie, die ein Mensch besitzt, umso näher oder weniger nahe liegen, und bei einunddemselben Person kann sie zu verschiedenen Zeiten verschieden stark sein; aber wie wir in einer Schönheitsstimmung befangen das Schöne in der Welt, oder mit einem idealisierenden Blick die ganze Natur als schön erfassen können, so erblicken wir in komischer Stimmung fast alles komisch. Das ist die Unendlichkeit der komischen Stimmung, ihre Lyrik.

Wenn es Schwierigkeit verursacht, sich diese Bewegung als ein eigentliches Unterschieben zu denken, läßt sich dieselbe vielleicht besser als eine unfreiwillige Abstraktion erklären. Der Betreffende bringt das Absolut-Unvernünftige durch ein Abstrahieren, ein unbewußtes Absehen vom Subjektiv-Vernünftigen bei dem Objekt hervor. Hier ein Beispiel:

Ein jüngerer, tüchtiger Musiker hatte in einem Konzert besonders elegant gespielt. Sein Bruder ließ aus Scherz eine sehr lobende und zugleich eingehende pseudonyme Rezension in einer der größeren Zeitungen erscheinen.

Der junge Mann war entzückt, die sachliche und feine Auffassung des Kritikers versetzte ihn in Begeisterung, er war stolz darauf, von einem solchen Kenner gelobt worden zu sein. Er schnitt die Rezension aus der Zeitung heraus und trug sie mehrere Tage in seinem Taschenbuch.

Infolge dieses Gebahrens wurde er natürlich zum Gegenstand der Belustigung für alle Eingeweihten.

Worüber lachte man nun?

Offenbar darüber, daß er so stolz darauf war, von seinem eigenen Bruder gelobt zu sein; eigentlich war er aber nicht stolz darauf, er, der ganz sicherlich den Bruder geprügelt hätte, wenn er den Zusammenhang geahnt hätte, er war erfreut darüber, von einem fremden Kenner gelobt worden zu sein.

Ob man sich nun dergestalt ausdrückt, daß wir lachend unser Bewußtsein von dem Richtigen unterschieben, oder daß wir bei unserem Lachen davon absehen, was sein Betragen berechtigte, das bleibt sich ganz gleich. Das Komische nimmt

keine Rücksicht auf „mildernde Umstände“, hält sich an Fakta und läßt die Motive frei ausgehen.

Hier ein anderes, noch bestimmteres Beispiel: Jeder weiß, zu welchem Scherz und Gelächter das Blindekuhspiel Veranlassung giebt. Man lacht ohne aufzuhören über das umhertappende Wesen und die unsinnigen Griffe. Und doch beträgt sich der Betreffende nur in dem Falle verkehrt lächerlich, wenn er, wie wir andern alle, zu sehen vermöchte. Dies ist es denn auch, was wir unbewußt unterschieben oder fingieren und so machen wir eine schier endlose Tollheit daraus. Aber hiermit abstrahieren wir zu gleicher von der Binde — dieser Binde, die wir vielleicht selbst umgebunden haben.

Noch ein Beispiel, welches ganz aufklärend ist: Ein bekannter Tänzer war in eine große und fatale Verlegenheit geraten. Ein Mann, der zu ihm ging, um ihm Rat zu bringen, traf ihn allein mitten auf der Saaldiele, wo er sich für sein Auftreten am Abend übte. Nun entwickelte er dem Manne mit sehr bekümmerter Miene und in sehr niedergeschlagenen Ausdrücken seine ganze Not; da aber seine Zeit knapp bemessen war, fuhr er dabei zu tanzen fort und unterbrach so jeden Augenblick seine Jeremiade bald durch einen Pas de Basque, bald durch einen Luftsprung. An und für sich und ohne irgendwelches Unterschieben wäre hierin nichts Lächerliches. Der Mann war ja ein Tänzer.

Die doppelte Beschuldigung ist der eigentliche Schlüssel zur Existenz des Komischen in dem auffassenden Subjekt; sie geht zum Teil vom Objekt, zum Teil vom Subjekt aus; aber in allen beiden Gestalten ist sie nur eine besondere Erscheinungsform von auch außerhalb des Komischen sehr wirksamen und wohlbekannten ästhetischen Faktoren.

Das objektive Beschuldigen oder die Illusion spielt eine Rolle von allergrößter Wichtigkeit in der ganzen Phantasie- und Kunstsphäre; ohne dieselbe würde uns die Natur nichts fehlerfrei oder vollkommen Schönes zeigen. Die Statue würde uns ein Stein, das Gemälde eine Fläche, die Poesie der mißglückte Versuch eines Betruges sein.

Die subjektive Beschuldigung oder Unterschiebung tritt durchgehends auf als eine Anleihe beim Leben und als eine Selbstthätigkeit in Bezug auf das Leblose oder Mechanische, als eine Anleihe bei der Menschlichkeit in Bezug auf das Bewußtlose oder Animalische. Ohne diese Anleihe könnten wir keine Freude empfinden beim Anblick und der Schilderung des hochragenden Berggipfels oder der heiteren See; denn die Natur selbst kann weder emporragen noch lächeln. Wir würden den Springbrunnen nicht steigen, sondern in die Höhe gedrückt sehen, nicht die Nachtigall schwärmerisch und den Hund treu finden.

Aber im Komischen und ebenso im Tragischen ist die Unterschiebung von besonderer und potenzierter Bedeutung. Denn die Schuld oder die Tollheit, die anundfürsich betrachtet dem Subjekt nicht angerechnet werden kann, wird nur vermittelst einer Unterschiebung tragisch oder komisch. Sancho Pansa im obigen Beispiel kann recht gut dadurch mit Antigone verglichen werden, die nur durch eine sie treffende Geschlechtsschuld wirklich tragisch wird.

Will man, wie ich vorgeschlagen habe, den Ausdruck Abstraktion oder Absehen vorziehen, so kann man sagen, daß wir hier davon absehen, was den Irrtum berechtigt, wie wir dort davon absehen, was die Schuld entschuldigt.

Die Illusion, welche vom Objekt ausgeht, hat so lange statt, als dies einzelne Komische überhaupt als komisch empfunden wird, sie hört auf, sobald wir nur wissen oder daran denken, daß es dies ist.

Sie ist durchaus unfreiwillig, wenn das Komische zum Lachen reizt, wenn es dagegen für uns ganz durchsichtig geworden ist und im eigentlichen Sinne *genossen* wird, dann gilt von dieser Illusion das Gleiche wie von dem Meerweib: „Halb zog sie ihn, halb sank er hin.“

Jene Illusion hingegen, die ihren Ursprung im Subjekt hat, findet, so häufig sie auch vorkommt, nicht immer statt. Am deutlichsten ist sie, wenn unser Lachen von irgendeinem Ausruf begleitet ist, z. B. wenn einer ausgleitet oder fällt: Heissa! *wo willst Du hin?* (Die Insinuation, daß er überhaupt irgendwohin will); doch ist sie oftmals sehr schwer nachweisbar.

Ihr Keim, ihr primitiver Ausgangspunkt ist die Umwandlung einer Handlung, einer Begebenheit oder einer Eigenschaft in ein Urteil, womit die Selbstthätigkeit des zuschauenden Subjekts beginnt.

Zum leichteren Verständnis setze ich ein einfaches Beispiel her. Man lacht zuweilen, wenn eine Dame, während sie aus einem Wagen steigt, ihr Kleid straff an sich zu nehmen bestrebt ist, denn gerade dadurch entblößt sie sich mehr, als sie es sonst thun würde. Man sagt zu sich selbst: das nennt sie ihre Beine verbergen. Und doch nennt sie dies ja durchaus nicht so; sie glaubt nur, dieselben zu verbergen.

Hier ist der Uebergang von der Auffassung des Komischen zum Witz.

Der Witz, den man über einen Gegenstand macht, ist weder, wie Vischer will, selbst komisch zu nennen, noch, wie es Zeising ausgedrückt hat, ein Lachen in Worten; er ist ein motiviertes Lachen, eine Motivierung des Lachens.

Aber selbst unser Lachen kann mehr oder weniger Witz in sich bergen, mehr oder weniger spontan, produktiv, witzig sein. Vieles (z. B. manche körperliche Häßlichkeit) wird erst lächerlich, wenn ein Witz darüber gemacht wird; man lacht nicht unmittelbar über derartiges. Ein Mittelding jedoch zwischen dem unmittelbaren Lachen und demjenigen, welches hervorgerufen wird, wenn aus dem Komischen ein Witz abgeleitet wird, ist nun jenes Lachen, dem eine Unterschiebung vorangegangen ist. Die Unterschiebung ist nur der halb ausgetragene Witz.

Ebenso wie das Anlehen ist auch der illusorische Eindruck, der vom Objekt ausgeht, von verschiedener Deutlichkeit. Am deutlichsten ist er, wo der komische Widerspruch seine beiden Handgriffe darbietet, z. B. in Wessels „Wo jetzt der ekle Satan mich, den selgen Ole Gjerlöw Mejer, hat" oder in Heibergs „Dritter Platz gratis, Kinder die Hälfte."

Undeutlicher ist die Illusion, wo der Begriff, unter welchem der Gegenstand des Gelächters aufgefaßt wird, weder ausgesprochen noch angedeutet wird, sondern infolge einer Ideenverbindung entsteht, so, wenn wir über gewisse Bewegungen eines Tieres lachen, bei denen uns die entsprechenden mensch-

lichen einfallen. Aber man wiegt ebensogut auf einem einarmigen als auf einem zweiarmigen Hebel.

Leicht nachweisbar ist der Doppeleindruck in dem feinen Witz, der z. B. unter der Form einer Entschuldigung eine Anzüglichkeit anbringt. Der Akademiker Villemain hielt sich während der Regierung Napoleons III. feindlich reserviert. Einer der Vertrauten des Kaisers kam zu ihm, um eine Versöhnung anzubahnen oder doch wenigstens „ein bischen Wohlwollen“ für das Kaisertum zu erlangen. Villemain gab folgende unübersetzbare Antwort: „La bienveillance, Monsieur, est une bataille de Solférino; elle se gagne, mais elle n'est pas commandée“.

Am schwierigsten scheint die Illusion dort statthaben zu können, wo wir über den komischen Zusammenhang von Anbeginn an vollständig orientiert sind. So. z. B. in „König Salomo und Jürgen der Hutmacher.“ Man könnte fragen: wie ist es möglich, daß es uns auch nur einen Augenblick scheinen kann, als wäre Salomo ein Baron, wenn wir gleich von Anfang an völlig im Klaren sind, daß er ein armer Schacherjude ist. Aber auch hier ist die Illusion wirksam. Allerdings genießen wir zumeist unser Besserwissen, aber zuweilen empfinden wir, daß wir, ohne es zu ahnen, derartig von dem Lärmen und Toben verwirrt sind, daß wir uns förmlich zusammennehmen müssen, um uns zu vergewissern, daß dieser Salomo wirklich der ganze Baron ist, der nach Korsör gekommen ist.

Wir trauen unseren eigenen Augen nicht, lautet eine sehr bezeichnende Ausdrucksweise. Bei derartigen Konzentrationspunkten verwandelt sich das Gefühl des Lächerlichen in völliges Lachen.

Das Resultat unserer Betrachtung ist also, daß das Subjekt bei Auffassung des Widerspruchsstoffes gewissermaßen das Objekt am Haken zieht. Bald zieht es uns auf das Gebiet der Klugheit hinüber, so daß wir das Tolle für klug halten, bald ziehen wir es auf das Gebiet der Tollheit hinüber und halten das Kluge für toll. Aber eben dies Spiel, dies Wesen ist die Komik.

Hier muß nun die Frage entschieden werden, ob in unserem Lachen über das Objekt ein lächerliches Moment über uns selbst enthalten ist. Dies wurde bekanntlich von Jean Paul behauptet und ist von Vischer verfochten worden. Das Lachen sollte dem Widerspruch gelten, daß wir in Folge der Unterschiebung Miturheber, gewissermaßen mitschuldig an der Lächerlichkeit werden, für die wir lachend das Objekt beschuldigen.

In einem anderen Sinne ward dies von Dumont behauptet, bei dem das Lachen überhaupt gar nicht über das dasselbe veranlassende komische Objekt hinausgeht. Indem man aber, wie ich es that, den Zustand während der bei der objektiven Beschuldigung erzeugten Illusion als einen schwebenden bestimmte, befindet man sich in Uebereinstimmung mit den Thatsachen und ist gegen einen Irrtum, wie den letztgenannten gesichert. Indem ich das Unbewußte bei dem Anlehen stark hervorhob, habe ich mich dagegen gewehrt, auf die zuerst bezeichnete falsche Fährte zu geraten.

Denn darüber besteht für mich so wenig, wie für Ch. Lévêque irgendein Zweifel, daß, wie man nicht lacht, wenn man sich selbst kitzelt, man auch nicht lacht, wenn man fühlt, daß man sich selbst den Gegenstand für sein Lachen zurecht macht.

Hier ist der Uebergang zum Scherz, mit dem man das Lachen Anderer erweckt; so, wenn jemand aus der Gesellschaft dem Gastgeber für den Mondschein dankt, den er bei der Tour arrangiert habe. Wenn der Wirt in vollem Ernst diesen Dank annähme, dann hätten wir das Komische in der Wirklichkeit und nicht nur in der Vorstellung erzeugt.

Selbst wenn hie und da ein schwaches Empfinden von einer Unterschiebung mit hineinspielen sollte und das Lachen mehr gekünstelt als echt macht, so steht es doch fest, daß das Lachen seine Richtung nach außen gegen das Objekt, nicht nach innen gegen das eigene Selbst nimm.

Etwas ganz anderes ist es, daß das Ich zum Objekt werden kann, daß z. B. mein eigenes Benehmen oder meine eigene Stellung mir lächerlich zu erscheinen vermag.

Worin das Lustgefühl besteht, worauf dasselbe beruht, wie es durch das komische Objekt hervorgerufen wird, darüber

sind wir nun im Reinen. Uebrig bleibt daher nur noch das Problem, weshalb es an die Auffassung des Komischen geknüpft ist, d. h. in welcher Absicht die Natur hier ein so lebendiges, kräftiges und eigenartiges Gefühl des Wohlbehagens erzeugt hat.

So mechanisch diese Vereinigung von Vorstellung und Behagen vielleicht nach den gebrauchten Ausdrücken auch aufgefaßt erscheinen kann, so habe ich doch im Vorhergehenden gezeigt, daß ich mir dieselbe keineswegs als eine Zusammenfügung, als eine äußerliche Verbindung denke. Aber man kann die aufgeworfene Frage nicht als überflüssig oder als bereits in dem Früheren beantwortet abweisen, ohne zugleich alle Teleologie zu leugnen. Es ist nicht genug, daß wir gesehen haben, wie ein Lustgefühl notwendiger Weise aus diesem also verlaufenden subjektiven Prozeß hervorgehen muß, die Untersuchung geht sogar hinter diese Notwendigkeit und fragt nach dem Zweck.*)

Diese Frage ist nicht identisch mit jener vorhergehenden. Ein körperliches oder geistiges oder sowohl körperlich wie geistiges Lustgefühl ist mit jedem Phänomen verbunden, welches der Erhaltung oder Reproduktion unseres Wesens dient, es ist zugleich Triebfeder und Lohn. Wir können mithin das Behagen nicht nur als ein notwendiges Resultat betrachten, sondern zugleich als Werkzeug für einen Zweck, als Sporn, als Lockmittel.

Jedoch nicht, als wäre das Lustgefühl etwas Unwürdiges, als wäre es nur Mittel, oder wie eine Schlinge, in welcher das Dasein unsere niedere Natur einfinge. Im Gegenteil, für das menschliche Wesen giebt es kein Lustgefühl, es sei noch so tief in unserer Endlichkeit und Sinnlichkeit begründet, das nicht empfänglich wäre für unendliche Veredelung und Läuterung, und das nicht mit all seiner Natürlichkeit den klaren Stempel des Geistes erhalten könnte. Aber ihr Warum

---

*) Wie man sieht, war der Autor (1864) mit dem Darwin'schen Gedankengange nicht vertraut. Spätere Anmerkung.

will die Vernunft nichtsdestoweniger beantwortet haben. So auch gleichfalls in Bezug auf das Lachen.

Dessen Lust muß einen Zweck haben, sonst existierte sie nicht. Aber dieser Zweck kann in all seiner Geistigkeit trotzdessen nicht außerhalb der Lust fallen; denn sonst wäre das Lustgefühl nicht menschlich, sondern tierisch. Mithin muß dies Lustgefühl unendlich perfektibel sein, beständig wahrer, reiner, vollkommener werden können, und auf seinem Höhepunkte muß es uns in den idealen Zustand versetzen, der nicht verschieden ist von dem Zwecke selbst.

Was die Natur damit hat erreichen wollen, daß sie die Auffassung des Komischen zu einem Vergnügen für den Menschen, und das Lachen zu einem Feste machte, das uns umso teuerer ist, weil es frei von jeglicher Feierlichkeit ist, das erfahren wir erst, wenn es uns klar vor Augen steht, welche Rolle das Komische im ganzen Dasein überhaupt spielt.

Wenn man aber danach trachtet, zu diesem Verständnis zu gelangen, so liegt die Gefahr nahe, sich in eine flache und endliche Betrachtungsweise zu verlieren. Es steht ja unzweifelhaft fest, daß das Komische im Verhältnis zu Ideen: zum Schicklichen, Natürlichen, Rechten, Guten und Wahren steht; es enthält „ein negatives, aber vollständiges System“ der Harmonie des Daseins und der Ideale der Harmonie. Denkt man sich nun den Zweck als einen direkt pädagogischen, so muß man annehmen, daß die mütterliche Natur die Empfindung des Komischen wie einen Gängelkorb um unseren Geist gelegt hat, um uns vor manchem Fall, manchem Fehltritt und Thorheiten zu beschützen, die wir sonst begehen würden.

Der Sinn für das Lächerliche würde also zu einer Art von ästhetischem Gewissens-Dämon, einem allzeit wachsamen Mahner werden, der uns zurückriefe, so oft wir im Begriffe ständen, einen verbotenen Schritt zu thun. Und soviel ist jedenfalls sicher, daß die Furcht davor, lächerlich zu werden, ebenso allgemein und ebenso stark ist, als der Sinn für das Komische.

Es hat scheinbar den Anstrich, als könnte man sich kaum einen klarere Zunge von der Zärtlichkeit der Natur für uns

denken, als daß sie ein solches Mittel erfunden habe, um uns mit uns selbst und der Umwelt in Harmonie zu bringen, ohne daß wir verstehen, wohin sie uns führt. Aber genauer betrachtet würde dieser Zweck doch etwas sehr Geringes und sehr Unwahres sein; denn selbst, wenn wir aus Eitelkeit dies und jenes Tadelnswerte unterließen, so würden wir dadurch ja nicht im geringsten vollkommener werden, und die Natur scheint mithin mehr nach Aeußerlichkeit, nach jenem getrachtet zu haben, das sich in Wort und Handlung dokumentiert, als nach dem Innerlichen, der wahren Richtung des Geistes gegen die Ideale der Vernunft.

Aber noch eine zweite Betrachtung macht sich wider das Entwickelte geltend, und diese führt weiter. Es ist allerdings richtig, daß wir uns über dasjenige, was wir komisch finden, erhaben oder davon befreit fühlen; andererseits aber lachen wir nur darüber, was wir im Voraus lächerlich finden, beurteilen durch unser Lachen nur das, was wir bereits im voraus verurteilen.

Wenn man auf diesen Kreis achtet, wo bleibt dann der Fortschritt und die Erziehung? Was nützt es nämlich, daß das, kraft dessen man lacht, das Ideale ist, wenn jeder Mensch sein borniertes Ideal hat, nach dem er beurteilt, was lächerlich ist und was nicht. Dies, was Dich beleidigt, beleidigt jenen Ungebildeten nicht. Das Meiste, was Du komisch findest, liegt weit über seinem Horizont. Der Handwerker findet es lächerlich, daß Du seine gebrochenen Kunstausdrücke nicht verstehst, sondern Dich in gewöhnlicher Sprache ausdrückst, während Du selbst wiederum diese seine Bezeichnungen lächerlich findest.

Die feine und gebildete Welt lacht über einen Bruch ihres Ceremoniells und ihrer Etikette; das urwüchsige Génie dagegen lacht gerade über eben dies Ceremoniell. Und dies ist bei den Völkern dasselbe, wie bei den einzelnen Individuen.

Was der Engländer in voller Ordnung findet, ist vielleicht nach der Vorstellung des Franzosen lächerlich, was bei diesem hochmodern ist, findet jener närrisch. Die Regeln für das Passende in Benehmen und Tracht, in Sitte und Ord-

nung, in privatem und öffentlichem Auftreten sind so verschieden, daß Du, je standesgemäßer Du in einem Kreise auf dem Erdball erscheinst, umso sicherer sein kannst, so wie Du gehst und stehst, in einem anderen zum Gelächter zu werden. Aber dies besagt, daß sich im Komischen ziemlich viel Relatives findet, und daß dies Relative von doppelter Art ist.

Zum Teil ist da Vieles, was dem Einen komisch erscheint, ohne daß es dem Anderen komisch vorkommt, weil ihre Begriffe z. B. von Würde, Anstand, richtiger Aussprache verschiedene sind; diese beiden können gegenseitig unmöglich einer Meinung werden.

Ferner kommt hier der Unterschied zwischen dem mehr oder weniger Entwickelten zur Geltung, indem dem Blicke des Letzteren viel von dem Allerlächerlichsten entgeht. Hier ist das Verhältnis derartig, daß der Eine von seinem niederen Standpunkte nicht den Höhergestellten verstehen kann, während hinwiederum dieser nichts von dem Reichtum verliert, den jener bereits besitzt.

Auf diese Weise kommen wir zu einer Einteilung des Komischen in verschiedene Sphären. In der untersten wird nur über dasjenige gelacht, was dem Menschen als Naturkind am nächsten liegt: Körperliche Gebrechen, komisches Unglück plumperer Art, grobe und handgreifliche Irrtümer ꝛc. In der höchsten entgeht der entwickelten Aufmerksamkeit nichts, selbst nicht das feinste, geistigste, verborgenste Lächerliche. Ist es mithin nur vermittelst der Bildung möglich, den Sinn für das Lächerliche zu entwickeln, so kann doch die Entwickelung nicht dadurch erreicht werden, daß zu eben diesem Sinne gesprochen wird.

Ja, so scheint es; in Wirklichkeit verhält es sich aber anders. Das Lachen geht ja nicht von unserem ethischen, sondern von unserem ästhetischen Wesen aus, und als ästhetisches Wesen ist der Mensch frei. Die Grenzen der menschlichen Beschränkung sind keineswegs feststehend; sie können nicht nur langsam durch Bildung erweitert, sondern unmittelbar durch Darstellung des Widerspruchs in die Luft gesprengt

werden. Das menschliche Wesen kann seine Unendlichkeit nicht verlieren; es kann dieselbe gewissermaßen vergessen; aber das Bewußtsein des Unendlichen bleibt bei all seiner Dunkelheit beständig dämmernd und kann plötzlich und unvermutet hervorbrechen, dann siegt die gute Natur über die schlechte Erziehung.

So auch hier. Der Sinn für das Komische kann eingeschränkt, borniert, verkehrt, er kann roh und stumpf sein, kann sich gegen das Ideale wenden und das Spießbürgerliche ganz unbehelligt lassen; aber in solchem Falle befindet er sich auch in Widerstreit mit seinem eigenen Wesen; denn das Lachen ist ein idealer Zustand. Es ist, wie Stephan Schütze dasselbe genannt hat, eine Bürgschaft dafür, daß sich eine größere Vollkommenheit als der endliche Zustand unseres Wesens denken läßt, und zugleich so rigoristisch in seinen Forderungen nach allseitiger Harmonie, daß es sogar in Rücksicht auf das Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung weit mehr von ihm fordert, als er erfüllen kann. Er müßte vollkommene Weisheit und absolute Freiheit besitzen, mit einem Worte, ein Engel und kein Mensch sein, um gänzlich dem Gelächter zu entgehen.

Legt es aber nun seinem Wesen gemäß einen derartigen Maßstab selbst an den durchaus unentwickelten Beobachter, so ist es auch prinzipiell von unendlicher Natur, und der gebundene Sinn für das Komische muß befreit werden können. Eine Aussicht auf das Ideal muß ohne jegliche Vorbereitung hervorbrechen können, wenn der freie und überlegene Geist mit plötzlicher Bestimmtheit den Schleier von dem Widerspruch fortreißt. Dann erfüllt das Komische seine Bestimmung, indem es uns momentan den Himmel offen erblicken läßt, und der gesunde Schönheitssinn wird zu gleicher Zeit geweckt und befriedigt, indem sich mit einem Schlage die Disharmonie in dem bis dahin als harmonisch betrachteten Verhältnis offenbart, und die höhere und wahre Harmonie im Tageslicht hinter jener erblickt wird.

Kann nun aber der überlegene Geist dies Wunder schaffen, so ist es jedoch noch weit merkwürdiger, daß ein Kind genau

dasselbe zuwegebringen kann. Zuweilen haben wir eine dunkle Vorstellung vom Widerspruch, wir fällen uns selbst unbewußt ein Urteil, daß wir uns selbst nicht eingestehen, dann kommt die Naivetät und spricht mit treffender Einfachheit jene Wahrheit aus, die wir suchten, und es fällt wie Schuppen von unseren Augen, wie der Betrug in „Des Kaisers neue Kleider“.

Also beide, der Weise wie das Kind, können uns diese Handreichung leisten; sollten wir uns dieselbe daher nicht auch selbst reichen, selbst Kinder und Weise sein können? Anders ist es unmöglich. In der Laune besitzen wir gerade diese Kindlichkeit, im Humor diese Wahrheit zugleich mit jener. Nun ist zwar die Laune eine Begabung und keineswegs als produktive Fähigkeit jedem Sterblichen vergönnt, aber eine passive Laune ist jedem Menschen gegeben, wenn auch nicht als beständiges Geistesleben, so doch als eine vorübergehende Naturstimmung. Wenn sich die Laune tummelt, dann müssen alle Schranken der Borniertheit fallen; sie fordert Platz und verlangt Freiheit von allen einschränkenden Rücksichten. Sie sieht den Widerspruch, wo immer sie hinblickt, nicht nur in den Abnormitäten des Menschenlebens, sondern auch in dessen rein natürlichem Verhältnis, sie sieht den ganzen unbegrenzten Zufall, worin wir notwendigerweise gestellt sind, wie ein buntes Durcheinander von Widersprüchen.

Z. B. Der Mensch ist seiner Natur nach derartig von der körperlichen Welt abhängig, daß das Unbedeutendste seine Pläne vernichten kann und ihn uns als einen Sklaven des Zufalls zeigt. Je schneller und plötzlicher er gewinnt und verliert, umso deutlicher wird dies Verhältnis. (Man denke an „Die Sparkasse“ von Hertz.)

Ohne alle Rücksicht auf menschliche Schwäche, Dummheit, Unbedachtsamkeit ꝛc. ist dasjenige Wesen nach seiner wesentlichen Bestimmung komisch, dessen Geschick in einem wichtigen Moment durch einen plötzlichen Husten, oder eine unwiderstehliche Neigung zum Lachen, durch den Unterschied einer Minute, oder den Verlust eines Hosenknopfes entschieden werden kann. (Andersen „Die beiden Baronessen.“)

Der Mensch ist ferner in Folge seiner angeborenen Natur so sehr von seinen eigenen Mitteln und Werkzeugen, von Händen und Füßen, von Augen und Sprache abhängig, daß, wenn ihm diese ihren Beistand versagen oder sein Vertrauen täuschen, er, der freie Geist, als ein hülfloses Wesen, wie ein abgesetzter Monarch dasteht, dessen Unterthanen auf seine Kosten die Herren spielen. Stephan Schütze (Versuch einer Theorie des Komischen 1817) hat vortrefflich dargestellt, wie viel erforderlich ist, damit nur etwas so Einfaches, wie ein ganz gewöhnliches Gespräch, geführt werden kann, und wie viel hier zu bekämpfen und zu überwinden ist.

„Daß eine gewisse Stärke in der Stimme, eine gewisse Deutlichkeit, ein bestimmter Abstand zwischen Mund und Ohr und das jedesmalige Vorrecht des Sprechenden, allein die Luft in Schwingungen zu setzen, von einer Gesellschaft beobachtet werden muß, eröffnet nach allen Richtungen Gelegenheit zum Lachen: die Redenden überschreien, überhören, mißverstehen einander, begegnen sich mit ihren Worten, mit Pausen, rücken einander zu nahe, oder verstehen nicht, einander in dem engen Raume freizulassen."

Hierzu kommt noch der Unterschied in Ton, Betonung, Stimme, Aussprache, wo alles Betreffende im Widerspruch mit der Bestimmung der Sprache steht: einzig und allein ein Organ für einen geistigen Inhalt zu sein. Hierbei ist nun noch gar nicht Rücksicht auf die eigentlichen Fehler genommen, wie z. B. auf Wiederholung, Umschlagen oder Ausbleiben der Stimme, unrichtige Aussprache oder Ausdrucksweise, sich Verplappern u. s. w., so daß Schütze wohl recht hat zu sagen, daß, obschon die Sprache das vollkommenste Hilfsmittel des Geistes sei, die Vernunft, die sich dem Worte anvertraue, doch ebenso dem Spiel des Schicksals ausgesetzt sei „wie ein Nachen mitten auf dem Weltmeer." Aber auf diese Art wird die Sprache zum eigentlichen Element des Scherzes.

Auch aus anderen Sphären bieten sich Beispiele dar: der Mensch kann als intellektuelles Wesen nicht nackend gehen, er gebraucht eine Tracht; nun verschmilzt aber der Natur der Sache nach die Person dermaßen mit ihrer Kleidung, daß sie

gewissermaßen eins wird mit ihrer Draperie; Kleider machen Leute, wie das Sprichwort sagt. Wir kennen unsern besten Freund im neuen Anzug oder mit neuem Hute kaum wieder, und will der Betreffende jetzt ohne weiteres die Identität behaupten, auch nicht „mit einem Lächeln unserer Verwunderung eine Konzession machen“, sondern „thun, als sei nichts geschehen“, dann wird sie leicht so überaus lächerlich wie Link in „Nein“, wo dieser den Unterschied in der Kleidung als Bagatelle behandeln will.

Ferner: in einem geordneten Staatsverbande, worin die Menschen, die wir kennen, ja zu leben gezwungen sind, giebt es verschiedene Stände. Man muß einen wählen, man kann nicht zu gleicher Zeit allen angehören. Aber diese Bestimmung verleiht als feste Abgrenzung dermaßen der Person ihr Gepräge, daß sie fast aufhört, Mensch zu sein, oder aber in jedem Falle dies nur in zweiter Linie ist, in erster hingegen, Schneider, Barbier, Sergeant, Justizrat u. s. w. Gewisse Stände, welche den Uebergang zwischen zwei anderen bilden, besitzen wie die Uebergangsklassen im Tierreich ein so offenbares Gepräge der Lächerlichkeit, daß häufig darüber gesprochen wird, z. B. über den Küster, der ein halber Priester sein will, über den Pedell, der mit Professorenwürde auftritt. (Schütze.)

Aber im Grunde genommen sind alle mehr oder weniger lächerlich, keiner hat was vor dem anderen voraus. Man schlage nur bei Dickens nach, der als Londoner Schriftsteller mit einem Fleiß und einem Reichtum wie kein zweiter die Lächerlichkeit des Standesgepräges dargestellt hat. Alle diese Hunderttausende von Lächerlichkeiten, in denen wir uns befinden, leben und bewegen, uns verlieren durch die Gewohnheit ihren Stachel; wir bemerken sie nicht, weil wir selbst mitten darin stecken, ebenso wie man den Charakter der Atmosphäre nicht bemerkt, in der man sich lange aufgehalten hat.

Aber man braucht nur einen höheren Standpunkt einzunehmen, um mit der Ueberlegenheit von Göttern (wie Heiberg dies im Prolog zum „Siebenschläfertag“ schildert) diese ganze Komik genießen zu können; ja nicht einmal diese ist erforderlich, nur etwas Ungewöhnliches, das die Stille aufrührt,

nur eine Unterbrechnung der Gewohnheit, nur eine plötzliche Störung, nur ein kräftiges Niesen — und Alles wechselt das Aussehen: uns wird rein demokritisch zu Mute.

Wir sind z. B. an eine gewisse Proportion gewöhnt: da ist nur eine starke Verkleinerung nötig, die das Mitgefühl mit fortnehmen kann, und wir lachen von Herzen (Voltaire's „Mikromegas"; Andersens „Der Wassertropfen"); oder wir sind gewohnt, die Verhältnisse in sehr großer Nähe zu betrachten: dann genügt nur ein Entfernen, und wir erblicken eine Lächerlichkeit nach der anderen (Holbergs „So wie bei uns") u. s. w. u. s. w.

Diese Losreißung und Befreiung verschafft uns die Laune, die selbst die in Begeisterung vorweggenommene Freiheitsfreude ist. Sie dichtet nicht um, sie zeigt nur, richtet unser Auge, und wir lachen. Aber selbst diese Auffassung, die sich nach dem Ziel der Laune richtet, ist nicht mehr nur empfangend, sie ist von neuem darstellend, obschon sie noch nicht zu einer äußerlichen Nachahmung schreitet.

Was ist es dann für eine Art von Umbildung, welche die Laune vornimmt? Sie beruht darauf, daß der Gesichtspunkt unbedingt ästhetisch, rein unwirklich ist. Die Zufälligkeiten, Borniertheiten und Thorheiten der Wirklichkeit, die Narren der Wirklichkeit haben stets eine Seite, von der sie nicht mehr komisch sind. Jede Thorheit ist zugleich traurig, jede Beschränktheit häßlich, der Narr z. B. entweder respektabel oder harmlos oder unglücklich oder lumpig oder hochbegabt, mit einem Worte: eher alles andere als ein Narr.

Hiervon sieht die Laune ab, sie destilliert das Komische und läßt die Schlacken übrig bleiben. Für die Laune wird selbst die längste Verlobung, die von allen weisen Männern und Frauen als eine traurige Notwendigkeit betrachtet wird und dies auch thatsächlich war, plötzlich zur spaßhaftesten Lächerlichkeit.

Aber ist nun die Auffassung der Laune mehr als eine Stimmung, wird sie zu einer fortgesetzten Erscheinung, einem ernstlichen Streben, dann stehen wir auf dem Punkte, wo die Empfänglichkeit direkt produktiv wird, und die Kunst mit einer

Wiederdarstellung im Bilde, mit kräftigem Karikieren, mit freiem und kühnem Idealisieren und Symbolisieren hervorbricht. Und wie die Tragödie nach dem bekannten Ausdruck des Aristoteles als Läuterung der dieser Kunstart entsprechenden Leidenschaften: des Mitleids und der Furcht wirkt, so verursacht die Komik der Kunst eine Reinigung und Läuterung des Lustempfindens beim Lachen und dadurch eine Verwirklichung seines „Warum“ zur Verherrlichung des Schönen und zum Triumph aller Ideale.

So bringt die Kunst also von neuem die zuvor besprochenen Sphären der Komik hervor, sie poetisiert das Lächerliche von oben bis unten, sie idealisiert es durch alle Formen von jener der Pantomime bis zu jener des feinsten Lustspiels. Und trotz der Relativität, die dem Bildungsstandpunkt des Zuschauers entspricht, vereint die Kunst dennoch alle Standpunkte respektiert keinen Unterschied, sondern wendet sich nur an den Menschen in uns.

Da giebt es nicht eine Kunst für den Handwerker und eine für den Kaufmann, nicht eine für Bauern, eine andere für Bürger, eine dritte für Fürsten, sondern *eine* für Alle.

Insofern man hier einwenden wollte, daß wir doch gerade in Dänemark eine speziell für Studenten berechnete Komödie gedeihen und in Flor kommen sahen, so beruht dies nur darauf, daß der Studentenstand — mit Recht oder mit Unrecht — weniger als ein Stand, denn als ein Standpunkt, als jener höhere Standpunkt betrachtet ward, von dem die Beschränkungen übersehen wurden. Diese gereichte der Poesie wohl kaum unbedingt zum Vorteil, aber sie kann doch keinesfalls mit solchen Phänomenen, wie z. B. der Scribeschen Komödie in Frankreich verglichen werden, die ausdrücklich zu einer Komödie für die Bourgeoisie gestempelt ward; denn diese huldigte gerade gewissen ganz bestimmten Standesvorurteilen, predigte gerade eine gewisse bestimmte beschränkte Standesmoral und verspottete all jenes Ideale, was diesem Stande zu aufdringlich werden und ihn aus seiner behaglichen Ruhe aufstören konnte. Dieses Lustspielgenre führte von neuem gerade das Endliche und Einschränkende in die Komik ein,

das aufzuheben die Sendung der Kunst, und wovon befreit zu werden die Bestimmung der Komik ist.

Wir haben im Vorhergehenden die Worte lächerlich und komisch ohne Unterschied gebraucht. Wir können jetzt eine Sonderung zwischen ihnen treffen; denn wir haben jetzt den Unterschied zwischen dem wahren und dem scheinbar Komischen, zwischen dem, was nur relativ und jenem, was absolut komisch ist, kennengelernt. Wir haben gesehen, daß es einerseits Aufgabe der Kunst ist, all jenen Widerspruch zu enthüllen, welchen die Abgestumpftheit nicht mehr erreichen kann, sowie andererseits, alle jene Idealität zu behaupten, welche die Roheit oder Borniertheit lächerlich findet. Unterläßt sie diese ihre Aufgabe, so hört sie auf, Kunst zu sein.

Was ist also das Komische, das wirklich Komische? Was anders wohl als das poetisch Lächerliche, das nach den allgemeinen Gesetzen der Poesie dargestellte und behandelte, von der Idee der Poesie durchleuchtete Lächerliche.

Hier werden nun all jene Forderungen, die wir zuvor an das Komische gerichtet haben, auf einmal bewahrt und verwandelt, indem die Kunst sie stellt, oder richtiger, indem wir sie als Zuhörer an die Kunst richten.

Die Forderung der Motivierung wird in jene umgeformt, daß wir die allgemein poetische Wahrheit in dem Dargestellten empfinden, den Fehler oder die Thorheit möglichst für jeden anderen Menschen, wenn möglich für uns selbst fühlen, sowie das poetisch Sinnreiche der Natur, das sich im Leben nicht immer zeigt, sogar in den wildesten und zügellosesten Fällen erblicken wollen.

Die Forderung der Schmerzlosigkeit verwandelt sich in jene, daß wir in der Kunst den Menschen nach seinem eigentlichen Wesen wiederfinden wollen; soll aber die Person in ihren Fehlern und Verkehrtheiten nicht ihre höhere Natur vergeuden, so muß sie glauben, etwas anderes zu thun, als sie in Wirklichkeit thut, etwas Vernünftigeres und Besseres und sich auf diese Weise wohl fühlen. Dann verursacht sie uns auch kein Mitleid mit ihrem Los.

Die allgemeine Wahrheit endlich, daß der Widerspruch

ungleich reich, ungleich schwanger und fruchtbar sei, bekommt nun die Bedeutung, daß er ungleich poetisch ist. Er hat umso geringeren Wert, je weniger universell er ist, je mehr er nur gewissermaßen bei dem Einzelnen wirkt.

Er ist hingegen umso poetischer, je mehr Fälle er vereint, je symbolischer er wirkt, je mehr allgemeingültig er ist. Zum Verständnis vergleiche man die Situationen in „Der Rastlose" mit denen in „Erasmus Montanus".

Vergräbt sich der Dichter in Spezialitäten, dann verliert er leicht das Ideale aus dem Gesicht; ergreift er hingegen kühn den einzelnen Fall als poetisches Symbol, dann zeigt dies nicht nur auf das einzelne Positive hin, dessen Gesetzen es trotzt, sondern spiegelt in sich selbst die Unendlichkeit der Idee, das Schöne, Wahre und Gute auf einmal ab.

Um Beachtung der umstehenden Ankündigungen wird höflichst gebeten.



